افتتاحية

هذا هو العدد الخاص الثالث الذى تصدره « إبداع » هذا العام عن « الإبداع المسرحى » ، بعد أن قدمت لقرائها عددين خاصّين آخرين ، أصدرتهما من قبل فى السنة نفسها : أحدهما كان عن « الإبداع الروائى » (يناير ١٩٨٥) ، والثانى كان عن « الإبداع الشعرى (إبريل ١٩٨٥)

ويضم عدد « الإبداع المسرحى » هذا ست مسرحيات ، بينها مسرحيتان شعريتان ، هما : مسرحية : « السلطان يستقبل الصباح » ، للدبلوماسى الشاعر : « عبد السميع عمر زين الدين » ، ومسرحية : « الصحوة » ، للشاعر : « أبو زيد مرسى أبو زيد » ، الذى تنشر « إبداع » له ، لأول مرة ، شعرا مسرحيا ، وتقدمه المجلة فى هذا العدد لقرائها كموهبة شعرية ومسرحية جديدة .

وبين مسرحيات هذا العدد أربع مسرحيات نثرية ، هى : مسرحية : « محاكمة السيد « م » . . . للكاتب القصصى المسرحى « محفوظ عبد الرحمن » ، وقد نشرت له إبداع من قبل فى أعدادها السابقة مسرحيتى : « احذروا » و « ما أجملنا » ، وكلها تجارب إنسانية جديدة وفريدة ، راقية الفكر ، رفيعة البناء والحوار . ومسرحية : « سقراط والسم » للكاتب القصصى « أحمد دمرداش حسين » ، وقد جاءت مسرحيته هذه ، الأولى فيها نعتقد ، مفاجأة طيبة دراميا ، بناء وحوارا ، وفكرة مسرحية ، من كاتب قصّاص ، نشرت له « إبداع » ، من قبل ، أكثر من قصة ، ومسرحية : « الأرملة الصغيرة » للكاتب المسرحى « نبيل مرسى » ، وهى مسرحية لا تقل فى مستواها الدرامى عن المسرحيات الأخرى المنشورة بهذا العدد . ومسرحية : « عالم صافيناز » للكاتب القصصى المسرحى « محمد الجمل » .

وهذه المسرحيات الست التى تنشرها « إبداع » من بين سبع مسرحيات ، كان قد وقع عليها جميعا الاختيار للنشر فى هذا العدد الخاص ، ثم رأت أسرة التحرير تأجيل مسرحية : « الغروب » للكاتب المسرحى « عبد اللطيف دربالة » ، لنشرها فى العدد التالى من « إبداع » .

وقد تم اختيار أسرة التحرير لهذه المسرحيات ، كأفضل مسرحيات الفصل الواحد التى وصلت إلى المجلة ، خلال الشهور السابقة ، وعددها يزيد على ثلاثين فصلا مسرحيا ، كان أكثرها يعانى من ضعف النص الدرامى : بناء ، وحوارا ، وفكرة ، وتجربة . وكان بعضها يعانى من نقطة ضعف رئيسية ، تكمن فى عادية الفكرة ، أو سذاجة التجربة ، أو ضعف الفن ، على الرغم من مهارة كتابها الواضحة فى إدارة حوار درامى .

وكان بود أسرة التحرير أن تنشر ، فى هذا العدد ، مالم تنشره من دراسات نقدية عن المسرح وكتابه ، لولا حرصها على الالتزام بعدد الصفحات المسموح بها لهذا العدد ، وعلى ضرورة التثبيت لسعر أعداد « إبداع » على مدار شهور العام ، تيسيرا على إمكانات القراء المادية ، وعلى متطلبات قسم التوزيع بهيئة الكتاب . ولسوف تنشر « إبداع » فى أعدادها التاليةمالم تنشره فى هذا العدد .

والدراسات التى تنشرها « إبداع » فى عددها هذا ، تضم دراستين هامتين عن المسرح ، هما : « الصدق فى المسرح » للمخرج والناقد والممثل المسرحى « سعد أردش » ، و : « المسرح المصرى : الأزمة ، والانفراج ، والحقيقة » للناقد المسرحى « سامى خشبة » الذى يفجّر فى مقاله عددا من قضايا المسرح ، ويطرحها للمناقشة . وتضم عددا آخر من الدراسات النقدية التطبيقية ، لعدة مسرحيات نثرية وشعرية ، لعدد من كتابنا المسرحيين : « على سالم » ، و « صلاح عبد الصبور » ، و « معين بسيسو » ، و « نجيب سرور » ، و « محمد سلماوى » ، و « أحمد سويلم » .

وثمة مقال أخير للكاتب المغربى « عبد الكريم برشيد » ، عن تجربة مسرحية للطفل ، قدمت بالكويت على خشبة المسرح ، وتنشرها « إبداع » لأنها ، كما يقول الكاتب ، جاءت معالجة جديدة نصًا وإخراجا لقصة قديمة وشهيرة هى قصة « سندريللا » للأخوان جريم ، والتى يعرفها كل أطفال العالم .

وترجو أسرة تحرير « إبداع » لهذا العدد الخاص ، نفس الاستقبال الطيب الذى استقبل به القراء والكتاب ، أعدادها الخاصة السابقة التى قدمتها لقرائها من قبل ، عن : الشاعر الراحل « أمل دنقل » ، وعن : « القصة العربية القصيرة » ، وعن : « الإبداع الروائى » ، و « الإبداع الشعرى » ، كما تأمل أن يكون هذا العدد الخاص عن « الإبداع المسرحى » وثيقة أخرى هامة من الوثائق الإبداعية والنقدية عن أدبنا العربى الحديث .

« التحرير »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسرحية

الصحوة

مسرحية شعرية من فصل واحد

أبو زيد مرسي أبو زيد

الزمان والمكان

تبدأ أحداث المسرحية مع البلاغ الحربى رقم (٥) وتنتهى مع البلاغ الحربى رقم (٨) أى أن الأحداث تدور فى الفترة الواقعة ما بين الساعة الرابعة مساء ٦ أكتوبر والساعة الواحدة صباح ٧ أكتوبر ١٩٧٣ .

أما عن الأماكن فمعظمها فى ذاكرة البطل .

أضواء على شخصيات المسرحية

الأدوار الرئيسية فى هذه المسرحية بلا أسماء معينة ، ولن ترى على المسرح سوى ٣ شخصيات هى :

الزوج : الفنان المريض ، منذ التاسع من يونيو ١٩٦٧ وهو يمر بأزمة نفسية عنيفة أشبه بحالة غيبوبة ، ولم ينته معه العلاج بالشفاء التام ، وكانت أحداث ٦ أكتوبر بالنسبة له أشبه بالعلاج بالصدمة الكهربائية ، حيث ارتجت كل ذكرياته وانبعثت أمامه حية .

وتعرف هذه الحالة فى الطب النفسى « بالنكوص » ويعبرون عنها بالحنين إلى رحم الأم ، وتنشأ كاستجابة هروبية عندما يصاب الفرد بالعجز أمام موقف يراه أكبر من قدرته على المواجهة الواعية .

الزوجة : تدعى أحيانا باسم « درية » ، عاصرت مع زوجها الفنان جزءا كبيرا من حياته ومأساته ، وكانت عاملا هاما من عوامل شفائه .

الطبيب : أستاذ فى علم النفس ، وصديق قديم ، للفنان ، وللأسرة بعد ذلك ، ويساعد الفنان على عبور الأزمة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبالإضافة إلى هاتين الشخصيتين توجد شخصيتان رمزيتان لن يظهرا على المسرح إطلاقا ، وإن كنا سنرى لهما صورتين ، وهما : حسين ، شهيد حرب الاستنزاف ، وسناء ، الملعونة ، الجميلة .

المنظر

(الضوء خافت ، الوقت قرب المغرب ، الظلمة تزحف خارج النافذة ، يظلم المسرح تماما على غرفة نوم حسنة الرياش ، النائم يتقلب تحت اللحاف ، تدخل امرأة ، فى ثياب منزلية ، ومريلة المطبخ ، تضىء النور ، يسطع المسرح بالضياء ، تضغط زر الراديو على الكمودينو ، تنبعث موسيقى عسكرية ، وبينما النائم يتقلب ، تخرج المرأة ، وتتوقف الموسيقى العسكرية بالراديو ، يفتح النائم عينيه بتثاقل شديد ، صوت المذيع ، يفزع النائم فى الفراش ، كمن سقطت عليه قنبلة .

المذيع يتلو بثقة شديدة البلاغ الحربى رقم (٥) وهو الصادر فى الساعة الرابعة و٦ دقائق مساء يوم السادس من أكتوبر ١٩٧٣ (العاشر من رمضان ١٣٩٣)

« نجحت قواتنا فى اقتحام قناة السويس فى قطاعات عديدة ، واستولت على نقط العدو القوية بها ، ورفع علم مصر على الضفة الشرقية للقناة ، كما قامت القوات السورية باقتحام مواقع العدو فى مواجهتها ، وحققت نجاحا مماثلا فى قطاعات مختلفة » .

مع الكلمات تزداد الإضاءة ، وتبدو على وجه النائم علامات يقظة غريبة ، كأنما هو يفيق من كابوس طويل .

عندما يبدأ الحوار ، تكون زوجته قد عادت لبعض شؤونها .

الزوج : عجبا ، كم طال بى الحلم ؟

الزوجة : **(تقرص نفسها)** حلم . . كلا . . تلك حقيقة .

الزوج : أطول حلم فى التاريخ .

الزوجة : هذا ليس بحلم . هذا المذياع وتلك أناشيد الحرب .

الزوج : أصباح يغشى العينين ؟ أم ليل قد طال مداه ؟

الزوجة : بل هذا فجر النصر يلوح ولو أنا نقترب من المغرب .

الزوج : كم سنة نمتُ وأى الأحلام رأيت ؟

الزوجة : هيا انهض . لم تر حلما . أو تسمع وهما .

الزوج : **(مستغرق فى الحلم)** قد عشت دقائقه كاملة وثوانيه . كل التفصيلات غريبةْ ، وعجيبة . أتزوج فيه وأنجب طفلا حبّوبا .

الزوجة : تتزوج ؟ هذا خير ؟ تأتيك الدينا بجديد يُفرح . أما الطفل .

الزوج : كان لطيفا وجميلا ، والزوجة ما أجملها ، كانت مرحة ، وخفيفة .

الزوجة : ماذا ؟ أتعاشر فى الحلم امرأة . حتى تنجب . ثم تغازلها حين تفيق . . ماذا بك ؟

الزوج : تلك النزهات الليلية فى حضن النيل . هل كانت حلما ؟

الزوجة : **(تهزّه)** تتمنى لو كانت علما ؟ . دعْك من الأحلام الآن .

الزوج : الجلسة كانت تمتد إلى منتصف الليل ، ننسى نفسينا ، فنعيش اللحظة واللمسة والهمسة .

الزوجة : **(تجلس إلى جانبه)** هل أنت مريض ، أم تهذر ؟

الزوج : ما هذا ؟ أى عقار هذا ؟ بل أى امرأة تلك الملعونة ؟

الزوجة : امرأة ملعونة ؟

الزوج : تتركنى فى منتصف الليل وحيدا ، فى هذا الجحر المنتن . .

الزوجة : جحر منتن ؟

الزوج : أيتها الملعونة .

الزوجة : أية ملعونة ؟

الزوج : من أنت ؟ أين الملعونة تلك ؟ أين سناء ؟

الزوجة : الملعونة . . من تلك الملعونة . إنى زوجك درّية **(تبدو متعودة على مثل ذلك)**

الزوج : **(ينظر حواليه مندهشا)** زوجى ؟ هل لى زوجة ؟

الزوجة : سبحان الله !

الزوج : فى أى الأيام إذن ؟

الزوجة : فى السادس من هذا الشهر . .

الزوج : فى أى الأوقات ترى ؟

الزوجة : قرب المغرب ، قم نفطر . .

الزوج : نفطر ؟ قرب المغرب ؟

الزوجة : اليوم هو العاشر من رمضان ، شهر الصوم ، والإفطار معدّ كالعادة **(تسمع طلقات المدفع ، ويرتفع صوت الأذان)**

الزوج : **(يهز رأسه كمن يدفع آثار النوم أو الخمر)** الصوم ؟ ومازالت فى رأسى أثقال الخمر ؟ سكران أم صائم ؟

الزوجة : تبدو لى فعلا كالسكران ، قم يارجلُ نفطر ، حتى لا تفسد أشهى إفطار . اسمعت الأخبار ؟

الزوج : أية أخبار ؟

الزوجة : **(كمن تخفى مفاجأة)** قم واسمع . .

الزوج : **(شاردا)** عن أى الأخبار تقولين ؟ بل قولى . . من أنت ؟ الطباخة ؟ أين سناء ؟

الزوجة : **(تحاول إعادته إلى رشده)** عن أى سناء تتحدث ؟ حلم هذا أم سُكْر ؟ أم عربدة مقصودة ؟

الزوج : لا أدرى - نادى لى تلك الملعونة .

الزوجة : لا تدرى ؟! أحيانا تهذى وتخرّف ، لكنى لا أتحمل أن تهذى باسم امرأة فى هذى اللهجة .

الزوج : أَهْذِى . . فى هذى اللهجة ؟

الزوجة : تَهْذِى وتُخرِّف ، هل تتناسى أنك فى بيت الزوجية أم أنك ناس . .

الزوج : **(كمن اكتشف شيئا)** بيت الزوجية ؟ ولعلكِ سوف تقولين بأن لدينا طفلاً ؟

الزوجة : يالك من رجل مهذار ! **(تبدو كمن رضى عن تفسيره)**

الزوج : مهذار ؟ **(يصرخ)** إنى أسأل : هل لى طفل ؟

الزوجة : **(تلتفت إليه عائدة)** ماذا ؟ هل تزعم أنا لم ننجب ؟ أو أنكرت الطفل لأنك لا تسمع صوته ، أولا تتملّى منه الصورة ؟ **(تخرج صورة ابنها)**

الزوج : لا أذكر أنى صرت أبا ، إلا فى هذا الحلم ، أين الطفل اذن ؟

الزوجة : انهض . . بعد الإفطار سنأتى بهْ ، ولسوف تراه ، كم أتمنى لو أتفرغ له

الزوج : **(مستغرقا فى حلمه)** هل . . اسمُكِ درية ؟

الزوجة : **(صارخة)** حتى الاسم نسيته ؟ **(كمن تحادث نفسها)** هل أرسل فى استدعاء طبيب ؟

الزوج : **(منزعجا)** لا . . لا . . إنى فى أحسن حال .

الزوجة : **(تمس جبينه)** الصهد يفوح ، والعرق البارد يغمُر صدرك ، هل أدعو الدكتور ؟

الزوج : كلا ، قولى بصراحة ، هل نحن صحيح . . زوجان ؟ **(يشير بإصبعيه بمعنى « زوجان »)**

الزوجة : **(تُحادث نفسها فعلا)** ياللرجل المسكين ، جاءته النوبة ، من عدة أعوام لم تتنبّه . . **(تخرج)**

الزوج : **(يسمع صوت حديث تليفونى فى الداخل)** لى غرفة نوم ، زوجة ، وكذلك طفل ! **(يصيح)** درية . . درية . . لا تستدعى أحدا . .

الزوجة : **(تأتى مسرعة ، وقد غيرت ملابسها)** أنت بلا شك متعب . .

الزوج : **(كمن يحادث نفسه)** كل الأشياء كما صوّرها . . هذا الحلم ، كل الأشياء ، كل الأشياء كما لم أرها قبل النوم ، كل الأشياء .

الزوجة : **(تجلس إلى جانبه)** قُصّ علىّ الحلم ، لعلّى أفهم .

الزوج : هل زرت الهرم الأكبر ؟ ورأيت أبا الهول ؟

الزوجة : **(سارحة)** هل تذكر تلك الأيام ؟

الزوج : كنا مخطوبين .

الزوجة : (مسرورة) ونزلنا فى حمّام الأوبرج ، وأكلنا ليلتها ، وكأنا لم نأكل من قبل .

الزوج : والقارب حين اهتزّ بنا ؟

الزوجة : كدنا نغرق .

الزوج : لولا رحمة ربك .

الزوجة : وشجاعة قلبك . **(لمحة حزن . . تسحبه من يده)** برد الإفطار .

الزوج : (مجاريا)هل لابدّ وأن نفطر ؟ فلنتنازل يوما . .

الزوجة : لا مانع عندى ، إن وافقت على شرط واحد : أن تحكى لى بالتفصيل ، عن هذا الحلم .

الزوج : شرطك مقبول ، إن وافقت على شرطى

الزوجة : ما شرطك ؟

الزوج : **(منفجرا وقد ملّ اللعبة)** أين سناء ، أين سناء ؟ .

(يكرر وينفجر باكيا ويخفى وجهه بيديه،صوته يرتفع برنة مغايرة تماما من خلال جهاز تسجيل لا يراه المتفرج)

الزوج : أوزوريس . .

« ما أقسى ما صِرت إليه ! .

ضاعت فى البوردماژك .

صارت عدما وهباء .

لم تشرب أغصانُ الجنة ماءك .

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

لم تشرب حتى عكر الماء .
ذبلت أوراق الأشجار بمنتصف الموسم .
قبل نهايته سقطت تشكو الإعياء .

الزوجة : (معترضة) ماهذا . هل عدت إلى الشعر ؟

الزوج : أوزوريس . .
ماأقسى ما صرت إليه .
مُزِقت أضلاعك إربا .
وانتهبت أعضاؤك فى الصحراء .
لم تنبت غصنا منفردا يذكر تضحيتك .
حتى لم تحظ ببعض وفاء .

الزوجة : هذا . أحسن ما قلت .

الزوج : (مستمرا)
« لو أنك كنت بوادٍ أجرد .
ودعوت إلهك كى يجعل أفئدة الناس تلين .
قد يجرث بعض منهم ،
أو يروى ، أو يشدو بالألحان .
فلعل الأقدار ترى حلا .
لكنك كنت زعيما أن تنجز وحدك
ها أنت وحيدٌ ، فى وسط الصحراء .
لا وجهٌ . . لكى ترفعه للأعلى .
لا وجه . . لكى تشكو آلامك للخِلّان .

الزوجة : (متذوقة) لم أقرأ هذا من قبل !

الزوج : (يرفع وجهه الباكى . . بينما يستمر الصوت المسجل)
« فالعَقُ يا ملك التضحية الجرح وحيدا
لا يبكى عند بكائك من لم يُلْدغ لفرحك .
فالعَقْه وحدك .
وارقب هذا الموت الأبدى وحيدا .
لن يذرف دمعا من أجلك .
من لم تمنحه البسمة

الزوجة : (تبكى فى صمت)

الزوج : (ينظر إليها متابعا بذلك الصوت المسجل)
« لا تلطمى الخدّين ياإيزيس .
ولا تقلّبى الكفين .
فليس ما أنفقت فيها غاليا .
واها من القصور فى التفكير يا إيزيس !
من قال إن الدمع يحيى ثاويا ؟

الزوجة : (تحاول أن تسد أذنيها) أوقف هذا . .
أرجوك ! (تبكى)

الزوج : (مستمرا)
« فى مستهل عامنا الذى مضى متحجبا
كانت ثقيلة بحملها الغصون والفروع
وكان كامناً بصلبها الشذى مرتقبا
وكانت الطيور فى سمائنا
وكل ما فى الكون يرقب الولادة الميسّرة
فيرسل النسيم ، ينثر الندى مبلورا
فلا ظما . . بعامنا النادى ولا نجــــــوع
وكان حقا أن تفاخرى . . وتوقدى الشموع

الزوجة : (متهللة) وكان حقا أن أفاخر .
وكان حقا أن . .

الزوج : (مقاطعا)
« . . لو كنتِ أطعمت من القلب الغصون
أو كنت القمت من النّهد البذور
أو كنت أوليت الثمار ماء عينيك !
لو كنت . . يا إيزيس . .
ما اع أوزوريس . .
لكنك اكتفيت بالتهليل والصياح . .
فراح ما راح . .
ولم يعد لديك . . غير هذه الخدود
للطم والنّواح »
(حين يصل الموقف إلى ذروته ، يرتفع صوت المذياع . . بموسيقى عسكرية مفاجئة وسريعة ، ثم البلاغ الحربى رقم (٦) :
« نتيجة لنجاح قواتنا فى عبور قناة السويس قام العدو بدفع قواته الجوية بأعداد كبيرة فتصدت لها مقاتلاتنا ، واشتبكت معه فى معارك عنيفة ، وقد أسفرت المعارك عن تدمير إحدى عشرة طائرة فى هذه المعارك »)

الزوجة : (تصرخ) هل أنت أصم ؟ أو لم تسمع ما قال الراديو ؟ نحن عبرنا !

الزوج : (يبدو أنه لم يسمع ما قالته ، تبرق عيناه . . وصوت المسجل يرتفع مع كلمات المذيع)
« من جرحىَ الدامى
أدعوك ياقدر
هل نلتقى وجها لوجه . . وليكن غدا
فى أى ساحة تريد ؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

« وليُجْمع الناس ضحى »
كى نقرأ الحُكم المبيَّتا .
إنى بلا خوف .. سأصغى صامتا .
وسوف أنزع القناعَ مُرغما .
وفى جبينك الذى لم يعرف الخُنوع .
سأخلع القفّاز .. ربما .
وننتهى يا صاحبى غدا »

(ترتفع الموسيقى العسكرية فى نهاية البيان ، لحظات .. ويدق جرس الباب الخارجى .. تخرج الزوجة وتعود بصحبتها الطبيب)

الطبيب : أمسية النصر .. الشارع مظلم ، والأنوار مقيدةٌ ، لكن الناس ترى ببصائرها ، الناس كما لو كانوا قد وُلدوا فى الظلمة ، لا أحد يصدم آخر ، فكأنهمو ينتظرون الفجر إذا اشتد الليل .. خير إن شاء الله !.

الزوجة : **(تنظر تجاه زوجها كأنما تهدده)** خير .. إن شاء الله ..

الزوج : خير يادكتور ..

الطبيب : **(يضع حقيبته)** ماذا بك ؟

الزوج : لا شيء سوى حلم .

الطبيب : لست مفسر أحلام .

الزوجة : مفهوم ، لكنك أستاذ فى علم النفس . ولعلك تشرح لى مالا أفهم ، **(تغمز الطبيب الذى يبدو صديقا للعائلة)** دعه يقول .

الزوج : **(مبادرا)** كان الكابوس طويلا جدا . ودقيق التفصيلات ، لكأنى عشت دقائقه وثوانيه . أتزوج فيه وأنجب . أحضر كل الأشياء بدايتها ، ونهايتها ، كل الأشياء كما أشهدها الآن . كل الأشياء ، كما لم أتركها قبل النوم .

الطبيب : **(وقد بدا الأمر جديدا عليه)** خير إن شاء الله ..

الزوج : كانت تلك الملعونة فى حضنى قبل النوم ، فإذا بى أستيقظ فى بيت الزوجية . صيّرنى الحلم أبا . فصحوت أبا . أوْ هذا ما تزعم درية !

الطبيب : **(محاولا الإيقاع به)** درية ؟ من درية ؟

الزوج : زوجى المزعومة !

الطبيب : **(ناظرا للزوجة)** لم يعرفنى .

الزوجة : هذا من بعض نتائج هذا العلم ..

الطبيب : (يهزّ رأسه) مفهوم .. ثم .. ؟

الزوج : الأغرب من ذلك أن السيدة المحروسة .. تسعدها أضغاث الأحلام ، وترافقنى فى دنيا الأوهام . شهدتْ فى صحبة هذا الحلم معىَ الأهرام ونزلنا فى الحمام . وأنا لم أعرفها . عند استيقاظى منذ ثوان .

الطبيب : حسن ، أكمل حلمك .

الزوج : بل أبدأ حلمى ، أو أحكى ما أذكر عنه ، كم كان طويلا وثقيلا . لا أحفظ منه تفاصيل .

الطبيب : قل ما تذكر منه .

الزوج : أعوام كاملة الأحداث ، مرّت فى لمح البرقْ . يُبعث أموات من رمس الأجداث . ويموت أناس كنت أعاشرهم . كانت بحياتى امرأةْ .

الزوجة : **(مقاطعة)** أعرفها .. تلك سناء **(تضاء فى الخلفية صورتها واقفة بلا حراك)**

الزوج : **(ناظرا إلى الصورة)** أرملة فى سن العشرين ، فى أول حلمى كانت رائعة . فى الحبّ ، وفى الأمسيات القمرية ، وتخاف علىّ كأنى طفل .، تطلبنى يوما . **(كمن تذكر شيئا كان غائبا عنه)** آه يبدأ حلمى كالآتى .. وكأنى أرقب شيئا هاماً لا أدريه تماما ، **(يرفع يده كمن يتحدث فى التليفون)** أهلا .. حين اتصلتْ بى .. كانت تلك نتيجة آخر عام بالكليّة ، وتدور برأسى آلاف الأحلام ، فكتبت لها آلاف الأبيات من الشعر .

(الصوت المسجل يرتفع هامسا)

« أمن كهوف حلمىَ السّحيق
أم من ضباب النوم قبل أن أفيق
أم من دخان الموقد العتيق
أم من لفافات الطِّباق كالحريق
أو نكهة الشاىَ ،
أم من خيالٍ
ذلك النقر الرّقيق ؟
وعند بابى قشة مدّت يدا ..
مَنْ للغريق ؟

الزوجة : **(صوت سناء المسجل كأنما ترد عليه)**

« وانفتحت فى حجرتى « ذات العماد »
وانتصبت قباب
وانزاح ستر عن فراديس رغاب .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين التقى فوق الثرى . نجمان تائهان
عن قبة السما .
مهاجَرَيْن فى الزمان .

الزوج : (ينظر اليها مدهوشا) هذى كلماتى بالضبط !

الزوجة : أكمل حلمك .

الزوج : تلك حكاية حب مات . حين اقترحتها الطرقات علىَّ . . قدمتُ موافقتى فورا ، ونزلت إليها ، ودعّت حياتى السابقة عليها ، قصرى العاجى ، وعزلةَ نفسى ، واخترت العيش بعينيها . .

(الصوت المسجل يرتفع بينما تقترب صورة سناء قليلا ناحيته)

« والتقينا . .
صدفة كنا التقينا .
عند شط لم يُقَل للناس إسمه .
أنت من جوف المحارة ،
وأنا من طيف نجمة »

(تختفى صورتها فجأة)

حين اقترحتها الطرقات علىّ ، لا أعرف أين . . لا أعرف وقتا . لا أذكر تاريخا . فى هذا الحلم . المرُهق . حتى انتزعتها منى الطرقات ، وانفصلت عنى فى ركن الذاكرة التعْبى ، ـــ ، تركتْ فى قلبى جرحا ينزف ذكرى ، فلجأت إلى الشعر . . لعلّى أنسى . .

الطبيب : (وهو يسجل شيئا) ماذا قلت ؟

الزوج : (صوته المسجل يرتفع)

« فى القلب جرح ذابل هيهات يندملْ
تكاثر الأحقاد فى أعماقه ،
توقظ النائم فيه ثم يختبل
تجرى الدماء به ، صديدا أسودا
كأنما الأحقاد قد صبت وعاء من سموم . .
تمزّق الأحشاء إذ تصب فيها أنهرا من الصديد
تنداح ثم تعتمل » .

الزوجة : (للطبيب) كذاب . لم يكتب فيها هذا الشعر .

الطبيب : بل لك أنت !

الزوجة : كلا . هذا فى الخامس من يونيو .

الزوج : (كأنه لم يسمع شيئا) كانت أمى بالمستشفى ، تجرى عملية ، وسناءُ تخلت عنى ، الكل تخلّى وتحطّم قلبى ، لكنى من بين الأنقاض أحاولُ ، أصرخ من أحشائى : (الصوت المسجل رخيما واثقا)

« نحن الأبناء البررة .
نحن الأبناء الأبناء .
لن نكفر باللبن الأخضر يجرى فى دمنا ،
بالضرع المحلوب تحدَّر فى فمنا ،
بالرايات البيضاء ـ وكم خفقت ـ والخضراء
هل أحرق راياتى من أول كبوة ؟
أو أنزل بتراثى سوق البيع ، الخسران ،
لأبيع ثيابك أو قِطَع حليّك ؟
مازال الخير المكدوس ، براحاتك .
يجرى فى أنهارك فى واحاتك .
وأبونا مازال يقود خطانا ، نسمع همسه .
والآن سيطرق باب البيت . ويدخل .
يعلو صوته .
كملاكٍ ينفخ فى الصور .
ينبعث النصر لديه ، وينزاح الديجور .
طرق الباب أيا أماه ! .

الزوجة : (للطبيب) لم تكتب فى مرض الأم . لكن فى أعقاب النكسة :

(الطبيب يسجل شيئا فى مفكرته)

الزوج : (مستمرا) واسودّت آفاق كانت ناصعة ، وانسدت سبل كانت مفتوحة ، فعرفت الشقق الخاصة ، عاقرت الخمر ، ونساء الليل ، وطريقى ملعون مظلم ؛ مظلم . . مظلم . (يظلم المسرح تماما . لحظات . وتنبعث موسيقى صاخبة . ويُضاء المسرح بعد قليل ، وقد تحول السرير إلى مسرح صغير . فوقه مجموعة من عازفى الكباريهات وراقصة خليعة . هى سناء . وثلاثة أو أربعة أزواج يتعانقون فى الأركان . الطبيب والزوجة يراقبان المشهد . الزوج معصوب العينين بلفافة سوداء ، وصوته المسجل يسمع بوضوح خلال الضجة . وهو يتمشى وسط ذلك كله متحسسا الطريق بيديه الممدودتين أمامه)

« ليست هناك لافتات .
ولم تعلق أى شارة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وليس قدسيا تراب الأرض ،
ولن يضيء الأفق نور من منارة .
دُس لا تخفْ أن تفسد الطهارة
كم لوثت من قبْلك الأقدام تجويف المغارة
كم نُقِض الوضوء فى المحراب . كم فُضّت بكارة .
دُسْ لا تخف أن تتلوث القذارة

ليست هناك لافتات
ولم تعلّق أى شارة .
سوى سطر واحد مبتذل العبارة :
« ألق الرداء جانبا . .
وادخل علينا . . بادِىَ الجسارة
وادخل علينا عاريا .
بلا بطاقات ولا جنسية ولا إشارة
تركت عند الباب معطفى وسحنتى
علّقت فوق المشجب القِناع ،
وبعد خطوة نسيت اسمى ، وصودرت هويّتى ،
وأصبح الجدير كالذى بلاجدارة
وسرت فيها ضائعا .
لو أننى اتهمت زورا .
فليس لى فى أرضكم إجارة .
ملامحى فقدتها ، وصودرت هويتى ،
وليس فيكم من رأى من قبل سحنتى .
وحين صحت معلنا مؤهلى رُجمتُ بالحجارة !

وفى طريقكم كفرت ثم تبت .
عريّت جسمى ، ما خجلت .
قدمته لكم ، لطوب الأرض والحجاره
وكل ما كسبته ، دفعته ، جربته ، عانيت .
بكل طاقة الفؤاد ، وانتشيت ، وانتهيت .
ماذا رأيت ؟
رأيت أختى عاهرا تبيع نهديها،سكَت
وصاحبى يواعد التى عشقت ، ما نبست . .
ولست باخلا عليكمُ ، ولست أدعى المهارة .

« ضحكات سخرية مريرة وأخرى خليعة ، ويظلم المسرح مرة أخرى تماما لحظات . . ويعود الوضع إلى ما كان عليه)

الزوجة : هذا شعر لم ينشر ، لكنى أذكره حق الذكرى ، كانت أول أبيات أسمعها منه .

الزوج : كان صباحا مختلفا جدا ، حين رأيت أمامى درية ، إذ كانت قد حضرت بالصدفة ، لا أذكر كيف تطورت الأحداث ، لكنى أعرف أنا صرنا زوجين ، كانت جلسات رائعة تلك ، تمتد من العصر إلى منتصف الليل ، نحكى فيها ونقول الشعر ، نضحك ونغنى ، نرقص ونحب .

(يقف حين تنبعث موسيقى هادئة ليراقص درية فى ضوء خافت)

الزوج : (**هامسا**) أفكارى تائهة ، لكن مصيرى محتوم ، أعتبر الحب بداية ، ونهاية ، الحب إذا تمّ زواجا . . مات ، الحبّ هو التجربة العذرية ، فإذا تم زواجا . . فقد الحيوية وتحول طقسا عبثيا .

الزوجة : رأيك . . ما شئت ، لكن الحبّ الناضج يعنى . . ألا ينفصل الإثنان ، ولكى نرتبط فلابد زواج ، أم أنت وجودى ؟

الزوج : كلا ، علمنى « سارتر » : ألاّ أومن به ، إذ أنى أفقد كل الحرية لو أنى آمنت بأى مبادىء .

الزوجة : حديثك ملتف ومشوّه ، اخترْ شيئا ، أن تؤمن أولا تؤمن ، ترفض سارتر ، لا عملا بمبادىء ، سارتر ، لكن عملا بالمصلحة الشخصية ، المصلحة هى المبدأ .

الزوج : يا آنستى عفْوا ، أوجدنى الوالد عفوا ، لأعانى منها عمدا ، إجبارا قد جئت إليها ، كى أختار ، ماذا أختار ؟ مُختارى يعنى الجبر.أين الحرية فى أن أختار ؟ أخشى ألا أصبح حرا ، تلك خلاصة سارتر ، من وجهة رأيى .

الزوجة : تلك هى الفوضى ، تبغى الفوضى

الزوج : بل تخشين التجربة الحره ، رجعية ! .

الزوجة : هذى كلماتُ العَجْز ، أقنعْنى .

الزوج : لا تملك غير الكلمات ، فلندخُلْ تجربة عملية .

الزوجة : ماذا تعنى بالتجربة العملية ؟

الزوج : فلنتقابل فى الشقة

الزوجة : ماذا أملك كى أمنحه فى شقة .

الزوج : جسدك

الزوجة : هذا شىء مادى تافه ، لو أنك تفهم ، أنك

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

كى تملك جسدى فاملك رأسى قبله

الزوج : ماذا تعنين ؟

الزوجة : أن تقنعنى ، أن تأخذ منّى شيئا ، دون رضاءِ عقلٍ وقناعات .

الزوج : أملك قلبك ، فيا أعلم .

الزوجة : عدنا للقلب ، ما أدراك ؟ هبنى أخدع أو ألهو .

الزوج : معنى هذا أن نتزوج ، كى أملك جسمك ، هذا الشىء المادى التافه .

الزوجة : أبدا بالمرة ، قلت امِلك عقلى كى تملِكَ جِسْمى ، ما العقد سوى إثبات للزيجة ، لا الزوجة .

الزوج : العقل اذن ؟ ما فائدة القلب ؟

الزوجة : يمنحُك الحق لكى تقنع عقل . .

الزوج : أقنعه إذا شئت .

الزوجة : وإذا شئت تزوجْنا

الزوج : طُعْم لى ، أم أنت تريدين الطعم ؟

الزوجة : أبدا ، إقناع العقل هو الشرط لدَىَّ ، والتجربة هى الفيْصل .

الزوج : وهو كذلك .

٠٠(يجلسان على حافة السرير ، الطبيب فى الخلفية فى ركن مظلم يخرج زجاجة وبعض الأكواب ، يشربان نخب التجربة)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزوجة : ها نحن بشقتك الموعودة ، ها نحن على حافة هاوية وكمين ، تلك وسائل إغرائك جاهزة ، غير بعيد ، الكأس المترعة الصفراء ، قنينات الخمر وملابس ما أسهل أن تخلع من لسة ، وشبابك . . والحب المكنون .

(يمد ذراعه خلف رقبتها مادّا أصابعه إلى صدرها بينما تتساهل معه عمدا . . ينحنى ليقبلها)

الزوج : اقتربى منى .

الزوجة : ولماذا شفتاى ؟

(ينهال عليها ، تستسلم عمدا ، يتركها مرتبكا)

الزوج : باردة شفتاك .

(يناولها كأسا ، ترفضها)

الزوجة : اسمح لى أن أقبل ما أقبل من شرب أو أكل .

الزوج : (يتضايق) باردة جنسيا . هذا داؤك .

الزوجة : بل هذا عجْزك من أول خطوة ، إذ أنك لم تعرف إلا نوعا لا غير ، من أنواع النسوة .

الزوج : أىّ الأنواع ؟

الزوجة : نوع كالأحذية المعروضة بالفاترينات ، تدفعْ . . تتسلّم .

الزوج : ماذا تبغين إذن ؟ لن أتزوج . لن أتزوج .

الزوجة : لا تغضب ، من قال بأنى أبغي أن أتزوج ؟

الزوج : لا تبغين ؟ فلماذا جئت إلى وكرى هذا ؟

الزوجة : أنسيتَ التجربة العملية ؟

الزوج : لم أنسَ ، فهذا الأسلوب كثيرات منكن تفضلنه

الزوجة : أعرف ، لكنى وافقت لكى أُثبت لك ، أن من الخطأ التعميم .

الزوج : أمصمّمة أنت ؟

الزوجة : كل التصميم

الزوج : فوداعا

الزوجة : ولماذا تجعل منه وداعا ؟ فلنصبح محْض صديقين

(إظلام تام ، حين يضاء المسرح نرى الزوجين فى جلسة شاعرية فى ضوء القمر ، ينساب صوت أم كلثوم)

الزوج : (غير مصدق)

درية : أعشق سمرة وجهك ، أعشق بشرتك الخمرية .

(ينحنى يقبلها قبلة سريعة على خدها ، فتقبل شفتيه .)

الزوج : (غير مصدق) هذا حلم ، هل قبلت الآن شفاهى ؟ ما أعجب هذا ، درية فلنتزوج ، أعترف بأنى قد سلّمت !

الزوجة : هذا الاستسلام إهانة

الزوج : عفوا . . أقصد أنى مقتنع بزواجك .

الزوجة : اقِنعْنى . .

الزوج : (خطبة) ذلك أنى يا آنستى ، فكرت كثيرا ، وتدبرت كثيرا ، وتبين لى أن زواجى لن يصبح قيدا ، بل كل الحرية فيه ،حرية عتقى من ربقة أصنام الجنس ، والشهوات المسعورة ، حرية

أن أتفرغ للإنتاج المثمر ، والتأليف الفنى ، والأدب البناء ، أن تخلو أشعارى من رائحة التبغ وطعم الخمر ، وأفخاذ النسوان ؛ أن أمسح عن وجنة شعرى ؛ آثار الأحذية المثقوبة ، والأوكار الموبوءة .

ولانك يا آنسق ، كنت معلمق ، ومخلصتى ؛ أختارك كى أتزوّج .

الزوجة : (**تعانقه**) أحسنت حبيبى !

(إظلام ، حين يضاء النور يكون المشهد قد عاد كما كان)

الزوج : صعب وصف مشاعر تلك الليلة. صعب أن أتذكر فلقد كان هناك بجوفى شىء يولد. شىء خالد ، لا يعرفه إلا من عاشه ، إحساس الأشجار إذا انتصف الموسم أو أم تستقبل آلام الوضع ، لا أدرى ، مات بقلبى شىء متهالك ، كى يولد أعظم ما يولد فى إنسان ، حب الإنسان ، رغبة إنسان ، رغبة إنسان فى إنسان ، صلة الإنسان بإنسان ، كى يتوحد فى فرد واحد ما لا يمنحه غير اثنين .

الزوجة : (**متهللة**) ولذا سمّينا الطفل بـ« توحيد » اسم مستغرب ، لكنا خلّدنا تلك اللحظة ، فى لمحة تجديد

الزوج : لكنا لم نتزوج ، كان خيالا هذا الطفل لم يخطُ الخطوات الأولى فى غير الأفكار المحمومة ، والأحلام الممنوعة ، اصطدمت كل الآراء ، وتحطّم كل التفكير ، حين بدأنا التنفيذ ، فالمثل الأعلى عند أبيها ما تقبض أو ما تنفق فى البيت على المأكل والمشرب ، يعرف أن ابنته تتأخر يوميا عندى حتى منتصف الليل ، هذا شىء مقبول ، مادامت هذى الساعات إضافية ، وتساوى بضعة مليمات شهريا ، يعرف أن لقاءات يوميا تحدُث ، فلتحدُث ، أما أن يفقد بعضا من دَخْله ، فالطامّة تحدث .

الزوجة : (**تطأطىء رأسها خجلا**) لكنّا أمكننا أن نتزوج .

الزوج : مارأيك ياعمى ؟

(**الأشخاص الذين يحادثهم الزوج فى الأجزاء التالية إما موجودون على المسرح ، وتسلط عليهم الأضواء عند اللزوم ، أو يدخلون فجأة عندما تستدعيهم ذاكرة البطل ، كما يمكن أن تقوم الزوجة بتمثيل الأدوار مع زوجها**)

الأب : (غير مبال) يا ابنى ماذا تملك حتى تتزوج ؟

الزوج : أملك مهرا ، وكذلك شبكة

الأب : لا لسنا ممن يقبل مهرا ، جهّز أنت على مهلك .

الزوج : لا مانع إن كانت تسهم درية .

الأب : كلا . لن تسهم ، لا يمكنها أن تسهم .

الزوج : يكفينا حجرة نوم وجلوس ؟

الأب : يكفى ، لا داعى حتى للسُّفرة . . والشقة

الزوج : ومشاكل أخرى ، لا حصر لها

الأب : فلماذا تتزوج

(**يختفى الأب**)

الزوج : هذا رأى الأب ، وابنته يوميا عندى ، لولا ما تملك من رأى حر وحصافة

الزوجة : لكنا أمكنا أن نتزوج .

الزوج : معجزة حدثت ، هل تتكرر ؟ والآن ماذا يبقى من أجرتنا ؟ لا شىء فالدين يلاحقنا والأقساط ، أما المطعم والمشرب . .

الزوجة : تتدبر (**واضح أن الزوجة تشارك زوجها فى ذكرياته القديمة**)

الزوج : طبعا تتدبر ، ماذا تفعل والباقى لا يكفى بضعة أيام ؟

الزوجة : عجبا . الخمسون جنيها ضاعت فى أول يوم .

الزوج : طبعا . (**تشترك الزوجة فى ترتيل الأنشودة التالية**) :

الشقة عشرة ، والأقساط جميعا خمسة عشر ، والحاضنة الطفل ثلاثة ، والغسالة اثنان ، وإتاوة عائلتينا . . عشرة ، والمصروف الشخصىّ لكل منا خمسة .

الزوجة : أين الجزار وأين الأبونيه ؟

الزوج : هذا من غير حساب التبغ .

الزوجة : آه من هذا الملعون . . التبغ .

الزوج : أتمنى لو أتمكن من منعه أو حتى تقليله !

الزوجة : ياليت ! .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزوج : هذا ترفي الأوحد ، أأقاطعه ، إذ لا سينها أو مسرح ، أو حتى نزهاتٍ خلوية ، لن أقلع عنه إلا أن يقضى ربى أمرا مفعولا .

الزوجة : مقتنعه ، لكنا نحتاج إلى كل جنيه تدفعه فى هذا المحروق .

الزوج : والمدفوع . . لأسرتنا ليس حراما ؟

الزوجة : كيف نفكر فى منعه ، والكل يظن بأنا نـدخر الأموال .

الزوج : لا أدرى ، هيا نلبس كى نأكـل نصف كباب عنـد الحاتى ، ولتـذهب كـل الأقسـاط إلى العفريت الأزرق

(تخرج الزوجة ، وتعود بيـدها حقيبة يـد ، وتغير مـظهرهـا حتى يتناسب مع المشهد القادم)

الزوجة : (**باكية**) لن أذهب للشغل غدا ، لن أذهب .

الزوج : لا حول ولا قوة إلا بالله ، ماذا جرى ؟

الزوجة : الأتوبيس المقرف .

الزوج : ماله ؟

الزوجة : مزدحم حتى أوشكت بأن أفقد أعصابى ، اثنان استلمـانى ، لا يُجدِى أن أصـرخ أو أدفع باللكمات .

أصوات : ماذا نفعل . الزحمة تخنق

الزوجة : ياسيد ابعد عنى .

أصوات : وإلى أين . هاأنت ترين بنفسك .

الزوجة : طيب . امسك نفسك .

أصوات : مجترئه . وقليلة ذوق . ماذا يدفع كى تختارى هذا الأتوبيس ؟ انتظرى غيره ، والتاكسيات كثيرة .

الزوجة : القذران ، ظلا يحتكان بجسمى ، حتى حاول واحد . . (**الزوج يصرخ**)

شيخ سُنّى : يا ولدى . . لا تترك زوجتك المسكينة تعمل ، سوف يبارك ربك فى رزقك ، إن كان حلالا ، ياولدى . . لا تقطع نسكك ، سوف يبارك فى رزقـك ، إن كـان حـلالا ، يـاولـدى . . اقرضنى دينارا للشهر القادم .

الزوج : (**مؤ منا**) إن كان حلالا .

الطبيب : **(يتدخل ، ليوقف تيار السرد الذى بدا أنه لا يعنيه)**

يكفى مـا قلت الآن . فـالسـاعـة قـد بلغت منتصف الليل

(يلتفت إلى الزوجة وقـد قرر أن يـدخل فى الموضوع)

الطبيب : فلنسمع نشرة أخبار الحرب

(يمكن تقسيم الفصل إلى مشهدين ينتهى أولهما هنا

كما يمكن أن يستمر على النحو التالى :

(المريض مازال فى فـراشه ، المذيـع يلقى ملخص الأنباء

ويبدأ البلاغ رقم ٧ :

نجحت قـواتنا المسلحـة فى عبور قناة السويس على طول الجبهة ، وتم الاستيلاء على معظم الشاطىء الشـرقى للقناة وتواصل قواتنا حاليا قتالها مع العدو بنجـاح كما قامت قواتنا البحرية بحماية الجانب الأيسر لقـواتنا على شـاطىء البحـر الأبيض المتـوسط ، وقـد قـامت بضـرب الأهـداف الهـامة للعدو على الساحل الشمالى لسينـاء وأصابتهـا إصابـات مباشرة)

الطبيب : (**للزوجة هامسا**) الحالة لا تدعـو للخوف ، ليست نكسة ، بل هذى أعراض نفسية ليست نوبات الصرع المعتادة ، بل إنى يتبلور عندى إحساس شخصى ، أنا نخطو لشفاء خالص .

الزوجة : كيف ؟

(الطبيب يهمس للزوجة أن تسكت)

الزوج : (شاردا) كان صديقى

(تسـطع فى الخلفية صـورة حسين بمـلابسه العسكرية أوضح ما فيهـا الكاب ، والحذاء العسكرى)

الزوج : بل كنا روحا فى جسدين ، كنا نتدارس كـل مشاكلنا ، مشـاكل هـذا العالم ، وتـطول بنا الجلسات إلى الفجر ، أين هو الآن ؟ بل كيف نسيته ؟ لا لم أنسه ؟ هو لا يُنسى ، فى ذاكرتى

طول الوقت ، لكننا لا نفتقد الأكسوجين ، مادمنا نتنفس ، أين حسين ؟

الزوجة : **(وقد ظلت حالته تسوء)** ياولداه ، هو يعرف أن حسينا قد راح شهيداً بالجبهة فى حرب الاستنزاف ، بل راسله عدة مرات .

الطبيب : فلنتركه يقول ، إحساسى مازال يؤكد ما قلت

الزوج : **(صارخا)** أين حسين ، أين حسين

(يستمع فى ذهول إلى صوته المسجل بينما صورة حسين فى الخلفية كما كانت مخضبة بالدماء)

الزوج : « وقبل أن أراك ياأخى غدا
قصيدة إليك
تستعجل الصباح أن يُغرِّدا
ياذاهبا للتضحيات والفدا
قصيدة لا تعرف النفاق والمواربة
ياحاسما فى التضحية
مازالت النجوم فى السماء
تسفح أغنية
والقمر المفضض الضياء
يخنق أمسية
والسحب الدكناء فى المساء
تمطر مرثية

الزوج : **(بصوت مستسلم)** لو أن لى بعض اليقين مثل
ما عندك
لكنت قبلك
أو كنت مثلك

الزوجة : **(متهللة)** عاد إلى الواقع ، رجعت ذاكرته .

الطبيب : صبرا ، ليس الآن ، قولى أن الوعى يعود ، لا ذاكرته ، فالذاكرة المشحونة أقوى من وعيه .

الزوج : **(صارخا)** أين حسين

(يستمع مذهولا إلى صوته المسجل ، بينما صورة حسين مازالت فى الخلفية لا معة مضيئة)

« خطابك الذى وعدتنى به يوم المغادرة
لم ينتظر بريدك الحربى كى يصل
لكنه اختار الطريق الوعر . . والمغامرة
فقد قصصت كل شىء فى بطاقة مخضَّبة
تحكى لنا عن سرك الغالى ، وأخبار المخاطرة
فى ومضة حمراء قادرة .

ما كنت ترجو أن تعود ياحسين
إلا لكى تقص عن .
وعن . . وعن .
فلم يكن إيمانك العميق ياحسين . . بين بين . .

الزوج : **(بصوت مستسلم)** لو أن لى بعض اليقين مثل
ما عندك
لكنت قبلك .
أو كنت مثلك .

(يميل فجأة إلى الوسادة ، ويبدو أنه غط فى نوم عميق زوجته تسحب عليه الغطاء)

الزوجة : **(لا يبدو عليها الفهم)** أخبرنى ما الحال .

الطبيب : إن شاء الله ، عال العال

الزوجة : أخبرنى . ماذا يحدث له ؟

الطبيب : زوجك ياسيدتى ، عالج نفسه ، وأنا أعرف حالته من عدة أعوام حين انتابته لأول مرة ، نوبات الهذيان المجنون ، كانت تلك الليلة قبل زواجكما ، من سبعة أعوام .

(حين يبدأ الطبيب فى القصة ، يسمع بعض الفقرات من خطاب التنحى الشهير فى التاسع من يونيو ١٩٦٧)

كان الشارع مزدحما بالناس ، المذهولين المصعوقين ، لو شاركهم ساعتئذ ، مابات مريضا بالهذيان ، كانت كل الأشياء حوالينا تنهار ، الليل المعتم يزحف منتصرا ، ونهار الزهو يولّى مد حورا ، وخفافيش العار ترفرف فى أفئدة الناس ، تسكن فيها ، والأمل الباهت يسقط فى لُجَّات اليأس.خرج الناس يلمّون فتات النجم المكسور ، بأصابعَ مرتعشة ، وأياد حطمها الغِلّ ، خرجوا علّ القمر المخسوف يرمّم وجهه ، خرجوا لا تملك كتلتهم الا أن تصرخ فى وجه الليل ، كاد الناس يشدّون نهار اليوم التالى ، هربا من ليل اليأس ، كم كرهوا ذلك الليل وكم ودوا لو ماتوا فيه ، أو ما عاشوا ليروه ، لو شاركهم ساعتئذ ، ما بات مريضا بالهذيان ، لكن النكبة كانت أكبر منه ، لم يتحمل ، فقد

القدرة أن يتقبل مر الواقع ، واختار حياة خالية من أى حياة ، حاولت علاجه ، طيلة تلك الأعوام ، لكن الحل الحاسم لم يحدث قط ، ولأن الحل الحاسم ما كان لدىّ كانت تلك النوبات تعاوده ، كثيرا ما كانت حالته تنذر بالأخطار ، من هذيان .. أو نسيان .. أو حتى شبه جنون ، ولقد أنقذت كثيرا من حالات اليأس القاتل ، ولعلّ ظهورك شخصيا كان أهم علاج له ، لكن جذورَ المرض الأصلى ، كانت تتأصل فى أعماق النفس ، ولعلك تدرين بأن المرض النفسى خطير ، لكن الأخطر منه ، أن نتعود أن نمرض ، ونعايش ميكروبات الأمراض ، عندئذ لا يصلح فيها سمّ أو ترياق .

الزوجة : لم أفهم عنك كثيرا مما قلت ..

الطبيب : يحتاج حديثى شرحا مسهبٌ، ويطول مداه ، لكنى سوف أحاول تبسيطه .

(الزوجة تتجه ضارعة إلى فراش زوجها لتتحسس جبينه)

الطبيب : (مستمرا) هو فى أقصى حالات اليقظة ، يسمع ما قلت ، بل ويريد سماعه .

الزوجة : فعلا .. هو مستيقظ

الطبيب : (يهز رأسه) تسبق سكرات الموت ، حالة يقظة ،

الزوجة : ماذا قلت ؟

الطبيب : وكذلك تسبق حالات اليقظة ، سكرة إغماء .

الزوجة : تتفلسف يادكتور ، وأنا لست على استعداد للفهم الآن،طمئنى أرجوك .

الطبيب : زوجك ياسيدتى ، يعبر أطوار المرض المعروفة ، إذ يصل الانسان إلى أقصى حالات الإعياء ، تمهيدا لشفاء تام .

الزوجة : أقصد أن تشرح ما قلت ، عن ليل الهذيان .

الطبيب : سيقصّ عليك بنفسه .

الزوجة : كيف ؟ وحالة إرهاق تغشى عينيه .

الطبيب : لابد وأن يحكى ، هل تدرين ؟ ماذا يحدث للإنسان المتخم ؟

الزوجة : يتقيأ .. أو ..

الطبيب : بالضبط .. لابد وأن يُفرغ ما يملأ ذاكرته ، حتى يستحضر وعيه .

(الزوج يتململ فى فراشه ، يبدو على الطبيب أنه يستعد لتلقى شىء هام ، يجلس قبالته)

الزوج : ليلتها .. كان معى (تسطع فى الخلفية صورة حسين) كان يؤكد أنا سوف نصاب بشىء هائل .. شىء هائل .

(يتجه إلى الصورة بالحديث) بالفكر وبالمنطق ، كل الأشياء تشير إلى نصر يزحف ، بل إنى أتخيل حفلا فى تل أبيب . بعد النصر

صوت حسين : حسين لك أن تتخيل ما شئت ، إنى أبغى آرائى خلف المنطق ، ووراء الفكر .

الزوج : غيبيات ؟ لا أومن بالغيبيات ..

صوت حسين : (قاطع وحاسم) ليست غيبيات ، بل نحن نخدر أنفسنا بالآمال البراقة ، والألفاظ المعسولة .. ولذلك سوف نصاب بشىء هائل .

(تختفى صورة حسين ، ويرن صوته)

الزوج : وتغيّب عدة أيام ، وأخيرا عاد فلم يعثر بى ، ووجدت خطابه.مازالت لهجة سخريته ، تصفع أذنى .

صوت حسين : « لا تبحث عنى، فى أى مكان ، فأنا الآن ، الجندىّ حسين . كيف سناء ؟ »

الزوج : كانت عندى ليلتها ، والسحب السوداء تغطى الأشياء ، والناس يصيرون ، كالأموات ـ الأحياء.والملعونة عندى ، تنسيق التفكير ، حتى فى أقرب من عاشرتُ ، أمى وأبى ، والإخوة ، وصديقى المحبوب ، حتى حين عرفت الأنباء .

(يتألم ويقاوم)

الطبيب : (يساعده) تلك الليلة ، كنتُ على موعد .

الزوج : كنا نتمشى ، وكأنا لسنا مصريين ..

(يتحرك فى اتجاه صورة سناء التى تظهر فى الخلفية ومناظر أشجار « يمكن أن يتم عرض ذلك كفيلم على شاشة خلفية)

صوت : (مفاجىء) ياأولاد الكلب ، مصر تضيع ، ياأولاد الكلب ..

الزوج : (يكرر) مصر تضيع .. مصر تضيع

(يمسك رأسه .. ويتلوى ألما)

الطبيب : كان الكناس ، يعبر فوق طريق الكورنيش ، سمع الأخبار لتوّه ، أسرع يجرى متجها للميدان ، حيث اجتمعت مصر ، تلقائيا خرج الناس.من غير قيادة ، هذا الكناس ، لم يتحرك بالضغط ، بل كان وحيدا فى الكورنيش ، يكنس ما يتبقى من فضلات العشاق ، كان الشارع يلمع فى ضوء الكازينوهات ، واستاء الكناس لدى رؤيته اثنين من العشّاق ، يبدو أن العالم لا يعنى أيهما فى شىء ، وانطلقت منه الكلمات ، عفويا من غير إرادة ، تلقائيا من غير قيادة .

الصوت : (مفاجئا) ياأولاد الكلب ، مصر تضيع ، ياأولاد الكلب

(الزوج يبكى بحرقة)

الزوجة : (مخففة) هل كانت قد بلغته الأخبار ؟

الزوج : (معترفا خلال بكائه) بلغتنى الأخبار ، بلغتنى الأخبار ، وتنبأت بها عند الظهر ، فأنا عضو التنظيم ، ألهو فى أحضان عشيقة ، لا أجرى ، لا أهتز ، والكناس يهرول فى الشارع كى يرفع صوته يُطلقها ، أخطرُ و لا ، قيلت فى التاريخ ، ليغيّر مجرى التاريخ ، وأنا عضو التنظيم ، لا أهتم ، وصديقى يعرف منذ اللحظات الأولى ، أن الشىء الهائل لابد سيحدث وأنا . . عضو التنظيم لا أدرى شيئا . لا أدرى شيئا . آهٍ ياوطنى . آه يامصر ياوطنى المحبوب ، امنحنى دورا . امنحنى دورا . فأنا ولدك فلذة كبدك ، البر بعهدك ، عانيت المكتوب ، فامنحنى دورا ياوطنى المحبوب .

(يركع وينهار باكيا . . فى منتصف المسرح تماما بينما يتقدم منه الطبيب بعد لحظات . .)

الطبيب : (فى هدوء شديد) بل أنت تخليت ، فالأدوار الكبرى لم تمنح ، ذاك الكناس هل كان له دور مرسوم ؟ فى قريتنا لا يُدْعى أحد حين تشب النارُ فى إحدى دور القرية ، فى قريتنا يُدعى الناس إلى الأفراح ، لا للأحزان.فلماذا تنتظر الدور ، كى يهبط فوق سريرك ؟ بل أنت تخلّيت ، فلا تلق اللوم على وطنك .

الزوج : (محاولا الدفاع) قلت كثيرا بعد النكسة ، لكن فرض الصمت علينا حتى صدِئت حنجرتى ، وانثلمت نبرات الصوت .

الطبيب : (مواصلا الهجوم) لا تكذب ، أنت تدور بدائرة مفرغة ، قل لى . . فلماذا لم تسجن ؟ بل أنت اخترت السلبية دورا ، ثم تعود فتلقى اللوم على وطنك .

الزوج : بل إنى اخترت طريقا آخر ، أديت الواجب أحسن ما يمكن .

الطبيب : ولماذا لم تتحرك ، حين تحركت الأحداث ، كانت واجبة تلك الحركة ، بل كانت مشروعة ، فالآذان قد انفتحت كى تلقف صوتاً مسموعا .

الزوج : لا يكفى أن يوجد صوت عال كى يسمع ، ما كنا ندرى ، هل ندعو للحرب ، أن ندعو للسلم .

الطبيب : هذا تزوير للتاريخ ، من قال بأن على قائد معركة تاريخية أن ينشر أخبار مناورته ، بل إن الحق الواضح ، يكمن فى أن الفنان عليه بأن يكتشف السر بنفسه ، أن يتحرى مجرى التاريخ ، فإذا فوجىء فنان بالتاريخ ، فلنبحث عندئذ مشكلة الفنان ، لا مشكلة التاريخ .

الزوج : لكنى مخلص ، وطنى مخلص ، هل أنت تشكّ ؟

الطبيب : لا شكّ لدى ، فالصدمة كانت مربكة فى أدنى الأحوال ، ومن الصعب تدارك ما فات ، فلتبحث منذ اليوم بسرعة ، عن دور ترضاه وتبغيه ، وتؤديه ، غادر مخدعك المظلم ، واخرج للنور مع الناس ، لن تهبط معجزة فوق سريرك ، لسنا فى عصر الإعجاز ، ها نحن عبرنا ، لم نضرب بعصانا البحر فخضنا ، بل كان نبى الزمن الحالىّ هو الانسان ، العابر فوق لهيب البركان ، فانهض خذ دورك ، فعلى شفتيك أرى أغنية ترقص ، وبعينيك أرى لمحة ، كلمة ، كالطاقة ، فافتح فوهة الكلمة ، أطلق أنشودة زحفك ، غنّ لشعبك ، لا تتردّد ، هذا الدور الحالى يبحث عنك ، فانهض خذ دورك ، لا تتردّد .

ARCHIVE
https://Archivebeta.Sakhrit.com

(الفنان يعانى ألما من نوع فريد ، ويمسك رأسه بكلتا يديه ويتقلص مع صوت المذيع وهو يلقى بالبلاغ الحربى رقم (٨) فى الساعة ١٢و٤٣ دقيقة بعد منتصف الليل :

« قام العدو بعد آخر ضوء اليوم بهجمات مضادة بالدبابات والمشاه الميكانيكية ضد قواتنا التى عبرت قناة السويس ومن اتجاهات مختلفة ، وقد تمكنت قواتنا من صد جميع الهجمات ، وتدمير العدو ، وتكبيده خسائر كبيرة فى الأفراد والمعدات ، ولازالت قواتنا تقاتل بنجاح فى مواقعها على الضفة الشرقية للقناة »

الفنان : (بصوت قوى وانتصار)
« يالحظة التقدم العملاق
لست مجرد انطلاق
لكنما .
سبعة آلاف سنة
تجسدت فى لحظة اشتياق »

الطبيب : لا يكفى .

الزوج : **(ينظر مستاء)** درية .

الزوجة : أمرك .

الفنان : دفتر أوراقى ، والأقلام .

الزوجة : ماذا ؟

الطبيب : نزل الوحى . ماذا تكتب إن شاء الله ؟

الفنان : (متجها للجمهور) مسرح ، سأجرب أن أكتب للمسرح ، ما رأيك فى : « ليل الهذيان » ؟

الطبيب : لا . . « الصحوة » أفضل ، فلقد فات أوان الهذيان ، والصحوة عادت . . يا أستاذى الفنان . .

الفنان : **(مازال يتقدم تجاه الجمهور)** الصحوة . الصحوة هذات أفضل عنوان.شكرا يادكتور ، هذا أفضل عنوان ، الصحوة . الصحوة .

(يسدل الستار ، بينما يواصل تقدمه خارج الستار بحيث يواجه الجمهور وحده . .)

الفنان : عذرا ياسادة ، ان كنت بقيت طوال العرض مريضا ، أو بالأحرى مطروحا فى هذا التابوت ، فأنا اخترت أداء الدور بنفسى ، كى أتقنه وأؤ ديه كما أبغى ، إذ رفض جميع الفنانين أداءه وأنا مضطر لإعادة تمثيله عدة أيام ، لكنى أقسم ، أنى ألعب دورا لا غير ، « فالصحوة » عادت ، وأنا أعتذر إليكم سلفا ، إن جئتم فى الغد ، ووجدتم أنى مازلت مريضا ، أو مطروحا فى تابوت الموت ، **فهو** مجرد تمثيل . فالصحوة عادت . . عادت . . (ينحنى)فإليكم عذرى .

(ستار الختام)

أبو زيد مرسى أبو زيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسرحية

السلطان يستقبل الصّباح

مسرحية شعرية من فصل واحد

عبد السميع عمر زين الدين

الزمان : صباحاً
المكان : قاعة مجلس السلطان
الأشخاص : السلطان
مسرور السياف
وزراء السلطان وولاته
سفير ملك البوسنة
شعراء البلاط

يرفع الستار عن قاعة المجلس خالية . إلى يمين المسرح باب كبير يؤدى إلى ديوان الملك ، ويدخل منه كبار رجاله وأتباعه ، وقاصدو مجلسه .

يدخل السلطان من باب صغير إلى يسار المسرح .

ــ يامسرور
يامسرور . .
ــ هاأنذا ؛ لبيك ، عبدك بين يديك !
ــ سأُيتِم ولديك !
اسمع
فوراً ، وبدون تلكؤ ،
ابعث من يحضره الآن
ــ قلْ لى من تعنى يامولاى ؟
وسآتيك به من فورى ،
وبأسرع مما يرتد إليك الطرف .
ــ ياأحمق . .
من أعنى غيره ؟
من غير رئيس الوزراء الملعون ؟
اذهب . . يكفيك لكاعة
أحضره إلىَّ الساعة .
ــ لكنَّ رئيس الوزراء . .
ــ ماذا ؟
لم يحضر بعدُ إلى الديوان ؟
لم يستيقظ حتى الآن ؟
ــ هو ذا يامولاى .
ــ هو ذا ماذا ؟
ــ مات .
ــ مات ؟
وتقول بكل بساطةْ : ماتْ ؟
ــ يؤسفنى ذلك ياMولاى .
ــ كيف يموت ؟

قُلْ لى ياآخر عنقود النحس :
كيف يموت بلا استئذان ؟
ـ أوَهلْ يجرؤ يامولاى ؟
بالأمر السامى فاضت روحه .
ـ ماذا تعنى ؟
ـ تنفيذا لمشيئتكم ضُرِبتْ عنقه .
ـ إنك تهذى . .
ـ أنت أمرتَ بذلك يامولاى ؛
بالأمس تطاول وتجرأ ،
قال كلاماً لا ينطقه إلاّ أهوجْ
فأمرتَ بأن يُضربَ عنقُه .
ـ أأنا قلت ؟
ـ كانت تلك إرادتكمْ
وإرادتكم قَدَرٌ نافذ .
ـ يا مجنون .
تقطع رأس رئيس الوزراء ؟
ـ يامولاى . . أنت أمرتْ ،
أفهل أعصى لك أمرا ؟
ـ قرِّبْ منى يامسرور . .
قرِّبْ . .
حين أمرتُ بذلك ،
هل كنتُ خفيفاً بعض الشىء ؟
ـ بل كنتَ تُحلّق فى أجواء البهجة يامولاى ؛
تسكب خمرتَك الذهبية ،
بأكُفِّ جواريك العاجية ،
وتميل عليها ؛
ترشف منها ، وتدغدغها .
كنت تغنى ، ترقصُ ، تقفز ، تحبو ،
تقذف ـ طرباً ـ بعمامتك البيضاء ،
وتمزّق جُبّتَك الملكية .
ـ سأرمّل زوجتك التركية . .
يامسرور . . ؛
حكِّمْ عقلك ،
حين أقولْ :

اضربْ عنق رئيس الوزراء ؛
هل يعنى هذا أن تقتله يامسرور ؟
ـ أوَ هل يعنى شيئاً آخر يامولاى ؟
ـ قد يعنى مثلاً يامسرور :
أن تلطم حنجرتَه ،
حتى لا يتكلم .
قد يعنى أن تصفعه فوق قفاه ،
حتى يصمت .
ـ يامولاى . .
أنا لم آلفْ أن أتصرفَ فى الأعناق بغير السيف ،
لم يألفْ سيفى أن يلطمَ حنجرةً أو يصفعَ أقفيةً ،
سيفى اعتاد على قسمتها نصفين .
هذا عملى يامولاى ،
وأنا لا أحسن عملاً غيره .
ـ قد ندم من اتخذ السياف نديما . .
يامسرور . . يامسرور . .
قد لا أملك نفسى ساعة أغضبْ ،
قد لا أملك نفسى ساعة سُكْرِى ،
أفلا تملك نفسَكَ أنتْ ؟
أفلا تعقلُ يامسرور ؟
تضرب عنق الصدر الأعظم !
أعدَمْنا من قبلُ اثنين بتهمٍ شتّى ،
لكن أن يقتل ثالث ،
من أجل كلام يلفظه فى مجلس أنس ؛
فحديث لن يعقلَه الناس !
قل لى يامسرور . .
أى كلام قال يبرِّر فعلتك الشنعاء ؟
ـ يامولاى .
كنت تغنى منتشياً :

« فى نيسان . .
فى نيسان . .
سأسيِّر جيشاً من بيسانٍ
ليؤدبَ جيش الأعداء
فإذا بالصدر الأعظم يهمس :
« أنا من رأيى يامولاى »
كلمات خمس لا أكثر .

ـ ماذا قال ؟!
ـ « أنا من رأيى يامولاى »
ـ أكذا قال ؟
ـ بالحرف الواحد يامولاى .
ـ إن كان الأمرُ كما تذكرُ ؛
فلقد نال النذْلُ جزاءه .
وسأبحث من فورى عن خلفٍ له .
قل لى يامسرور . .

من بالباب الآن ؟
ـ جمعٌ جَمٌ يامولاى . .
بالباب كبير قضاة الدولة ،
وبرفقته صاحب ديوان الشرطة ،
بالباب كذلك خازن بيت المال ،
وسفير بلاط جلالة ملك البُوسْنَة ،
وهنالك صاحب ديوان رسائلكم ،
وولاتك جاءوا من أقطار الأرض
لتجديد البيعة ،
وهنالك بعض الشعراء ،
وكثيرٌ من أصحاب الحاجات .
ـ . . وعلينا الآن :
أن نبدأ فى تصريف أمور الدولة ؛
أن ننظر فى أحوال المملكة بعين الحكمة .
ونعالج ما اقترفته يداك .
اسمع يامسرور .
أوّل شئ . .
اصرف أصحاب الحاجاتْ .
ـ أمرك يامولاى مُطاعْ .
يأمركم مولاكم أن تنصرفوا ،
وسيلقاكم ليلة عاشوراء ، وسيستمع لكلٍ منكم فرداً
فرداً . . وسينصفكم ، ويرد لكلٍّ منكم حقَّه .
. . تم اللازمُ يامولاى .
ـ أحسنت صنيعا . .
قل لى يا مسرور ؛
ولماذا ليلة عاشوراء ؟
ـ يا مولاىْ . . هذا من باب التغيير ؛
بالأمس ، وأوّل أمس ،
أخبرنا من قصدوك
أن يأتوا ليلة وقفة عرفات .
فى الأسبوع الماضى ؛
قلنا أن يأتوا فى عيد وفاء النيل ،
فى الأسبوع الأسبق ؛
اخترنا يوم جلوسك فوق العرش .
ويضاف لهذا أمر آخر ؛
موسم عاشوراء يامولاى ،
يأتى موعده بعد شهور عشرة .
يامولاى . . أيامك أعيادٌ متصلة !
ـ اسمع يامسرور . .
اصرف كلَّ الشعراء .
ـ إلا هذا يامولاى !
أنا لا أقدر أن أصرفَهم منذ اليوم .
فلهمْ ألسنَةٌ لا ترحم .
من أيام خمسة ؛
وأنا ألتمس الحجج وأصطنع الأعذار ،
ولقد نَفدَت حُججى يامولاى .
ـ يامسرور . .
أنقذنى منهم فى هذا اليوم الأسود !
ـ يامولاى . . .
شعراؤك صوتك يامولاى ؛
أبواقُ الملك المسموعة والمرئية ؛
ما إن تنطلقَ قصائدهم ،
حتى يتلقفها صناع الألحان
ليغنيها عنهم غلمانُ الطرب المُرْدُ ،
وقيانُ المملكة المحميّة ،
فيردّدها الناس جميعاً بعدهمُ
فى كل مكان .
لا تخذلنى يامولاى . .
واسمح لى أن أُدخِلَهم مجلسك
العامر .
ـ لا بأس . .
أدخِلْهم يامسرور .
لكنّى لن أستمع لأحد منهم ؛
حتى أفرغَ من تصريف شؤون المُلْكْ .
ـ شكراً يامولاى . .
. . فليدخلْ شعراء بلاط الدولة .
ـ حفظ الله الملك !
ورعى الله حماه !
ـ اصطفوا فى أقصى القائمة . .
يأمركم مولاكم :
لا ينطق أحد منكم حرفاً حتى
يؤذنَ له .
ـ اسمع . .
أنتْ . لا لا . . أنت .
ـ أمرك يامولاى
ـ لم أبصرْ وجهك قبل اليوم :
ـ بالصدق نطقت جلالتكم . .
فأنا من بادية المشرق . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولقد أتيتُ إلى جنابك مادحاً ؛
لأقول شعراً مَالَهُ صنوانُ

— يكفى .. اعقِلْ فى فمِكَ لسانكْ
مُرْنَا نسمعْ يامولاى ..
فلئِنْ أمرتَ أمرتَ عبداً خاضعاً
وإذا نهيتَ فنِعْمَ مَنْ ينهانى

— لا فُضَّ فُمك ..
يامسرور ..
فلتمنحْه يدُك اليمنى مائتى صفعة .

— اصفعْ ، اصفعْ ، لا تترددْ ..
فلئِنْ صفعتَ صفعتَ وجهاً كالحاً
يشتاق أن يزهو بلونٍ قانِ
الناس تقصر كفهم ، لكنَّما
أنت الطويل الكف فى الإحسانِ

— يامسرور ..
إن لم يصمتْ فاضرب رأسه

— اضرب ، اضرب ، يامسرور
الرأس ملكك ؛ مُخُّها ودماؤ ها
فافعل بها ما شئت من شنآنِ
ولئن عفوت ، فان عفوك مرتجى
ولئن فعلت ، فذاك أمرٌ ثانِ

— هل عندك شى ء آخر ؟

— عندى من الأشعار مِلْءُ جُوالقٍ
فإذا ترى ، أنشدتهن أغانى

— اسمع .. هذا آخر ما عندى :
فلتصمتْ ، أو فلتتركْ هذا المجلس !

— صمتاً أصمت
فالبعد عنك ـ وإن نطقتُ ـ معذِّبى
والقرب منك ـ وإن سكتُّ ـ كفانى
والقرب منك مُلطِّفٌ ومهدىءٌ
فإذا ابتعدتُ أصاب بالغثيانِ

— يامسرور ..
أدخِلْ من بالباب جميعا .

— سمعاً يامولاى وطاعة ..
فلْيَمْثُل كل الناس
بين يدى مولانا السلطان ؛
... قاضى المملكة الأكبر ،
... صاحب ديوان الشرطة ،
... خازن بيت المال ،
... كاتب مولانا السلطان ،
... والى برقة ،
... والى الحيرة ؛
... والى طيبة ،
... والى تونس ،
... والى أنطاكية ،
... والى حلب الشهباء ،
... مبعوث جلالة ملك البوسْنَة .

— حفظ الله الملك !
ورعى الله حماه !

— شكراً ياسادة ..
فليأخذ كل منكمْ مجلسَهُ .

— اسمح لى يامولاى ..
ثَمَّةَ أمرٌ عاجلْ ؛
فسفير جلالة ملك البوسْنَه
يحمل من مولاه كتاباً لجلالتكم .

— أهلا بسفير أخى الغالى
اسمِعْنى ما حَمَّلَكَ لنا .

— يامولاى ..
يُقرئك مليكى خيرَ سلامْ ، ويهنئكم
بالنَّيروزْ ، ويؤكد صدق مودتِه ،
ويفيد بأنَّ الشر قد استفحلْ ،
وبان الأفعى قد برزت من مكمنها ،
وبأن زعاف الأفعى لا يقهره
إلاسْم العقرب ، ويقول لكم :
اضرب أعداءك .. لا تترددْ ،
سيكون النصر حليفك ، وستلقى
منه كل العونْ .
ويبلغكم أيضاً أن شمالَ بلادكمُ
أرضٌ معمورة ، يسكنها قوم أشرارُ ،
هم بعض رعاياكِ العاصين ، ويقول
لكمْ : لا تقلقْ ؛ سيؤد بهم ،
ويشتتهمْ ، وسيبسط فوق
أراضيهم سلطانه ؛ حتى تفرغَ
أنت لحرب عدوكِ .
وختاماً ، يدعو لجلالتكم بالصحةْ ،
وبطول العمر ، ويوَدُّ قبول
هديته الملكية .

— شكراً لجلالته .. مرات لا تحصى ؛

شكراً لنصيحته الذهبية ، شكراً
لشهامته المعهودة ، شكراً لهديته
الملكية .
بلِّغْهُ سلامى ، بلِّغْهُ مزيد
ثنائى وعظيم رضائى .
ـ سأبلِّغُهُ ذلك من فورى . .
وائذنْ لى أن أترك مجلس مولاى .
ـ اذهب غير مُذَمَّمْ . ولتعلمْ ؛
أنِّى قد أنعمتُ عليكْ ،
بقلادة باب المندب !
يامسرور . .
رافقه حتى باب القصر .
ـ دامت عِزَّةُ مُلكِك يامولاى .
والآن . .
يا صفوة مملكتى . .
ماذا عندكمُ اليوم ؟
ـ مولاى . .
يامولاى . .
نحن وُلاتُك ،
جئنا من أقطار المُلْك السبعةَ ،
لنجددَ بيعتَنَا لجلالتكم
سلطاناً ، ملكاً حتى الموت .
ـ شكراً . .
يامسرور . .
كم قد مرَّ على بيعتهم ؟
ـ دعنى أنظرْ يامولاى . .
آخر تجديدٍ للبيعةْ . .
آخر تجديدٍ للبيعة . .
. . فى أيلول .
من كانون الثانى حتى أيلول . .
تسعة أشهر .
جاءوا فى موعدهم يامولاى .
ـ حسناً فعلوا .
والآن . .
فليمْنَحْنى كلُّ منكم سمْعَه ، وليمْنَحْنى كل منكم وعْيَه ،
بالأمس . .
ارتكب الصدر الأعظم ذنباً
لا نغتفره ،
وأقيم عليه الحدُّ .
وعلى كلِّ منكمْ
أن يفعلَ ما يُمليه عليه الواجب ؛
القاضى الأكبر :
يُصدِرُ فتوى قاطعةً بخيانته ،
وتبيح لنا إهدارَ دمِهْ .
هذا واضح ؟
ـ ما شاء المَلِكُ سأفعلْ .
ما شاء الله يكون .
ـ ما شاء الله عليك !
هذا رَدُّكْ ؟
لكنْ صبراً ،
يوماً ما . .
سيحل الدور عليك ،
وسنصدر من أجلك فتوى ،
وتكون بإجماع الفقهاء .
ـ لا مهرب من قدرٍ مسطور .
ـ صاحب ديوان الشرطة :
يَبحثُ فوراً عن أنصار الجانى ؛
من كانوا يأتمرون بأمره ،
ويصادر ما يضبطه من أسلحةٍ
وكتابات ،
ويُقام الحدُّ عليهم قبل غروب الشمس
ـ لا تقلقْ أبداً يامولاى .
سيكونون جميعاً فى قبضتنا
قبل صلاة العصر . .
وسيعترفون جميعاً طوعاً . .
ويقام الحد عليهم قبل صلاة المغرب .
ـ خازن بيت المال :
يَحصُرُ ميراثَ الخائن ،
ويؤول لبيت المال جميعاً
ويُضَمُّ حريمُ الباغى لحريم السلطان
قبل مساءالليلة .
ويُنفذ هذا دون تراخ
أو إهمال .
ـ قبل مساء الليلة يامولاى . .
سيَبِتْن جميعاً ملك يمينك .
ـ كاتبنا الأول :
يبعث برسائل عاجلةٍ
لجميع الأمصار ، ،

ويبلغها ما يكتنف الدولةَ
من أخطارْ
ويحذرهم من أن تقعَ الفتنُ
على أيدي الأشرار .

– عندى منشور دوريٌ يامولاى
لاتوانى عن إنفاذه
مع مولد كل هلالْ ،
لكنْ أبعث نسخاً منه اليوم
فى أجنحة حمام الزاجل .

– أما أنتم ياشعراء الدولة . .
فسأسمع منكم أقذع ما
سَطَرتْهُ الأقلام ،
فى ذمِّ العبد الآبق واستنكار
قبيح صنيعه ،
وسأسمع منكم أبلغ ما قالته
الشعراء ،
فى تمجيد مليككمُ العادلْ ،
فى وصف عظيم جهوده ؛
ليطيحَ برأس البغى ويطفىءَ
نارَ الفتنة ،
وليقمعَ شهوة طلاَّب السلطان ،
ويجنب هذا الشعب الطيبَ
كل شرور الغدرْ .

– ستكون قصائد مدحك يامولاى
تَتْرَى . . تتناقلها الرُّكبان
لكنْ ، أين قصائدنا من
رائع نثرك ؟
مهما نظمتُ ، فأنت أفصح مبدعٍ
يشدو بسحر بيانك الحدثان
فالشعر منَّا ؛ لفظه وعروضه
والدُّر منك يسيل كالفيضان

– والآن . .
كل منكم يعرف دوره .
أما أنتم ؛
ياحكام الأمصار السبعة ،
ياصفوة كلِّ الصفوة ،
فأنا أعلم صدقَ مشاعركمْ ،
وعميق ولائكم للسلطان ،
وتفانيكمْ فى خدمة هذا العرش
ولهذا ، إنى فى حيْرة ؛
فلقد جرتْ العادة
أن يُختار رئيسُ الوزراء
من بين ولاة الأمصار .
يُختار الأكثر حكمة ،
الأصدقُ رأياً ومشورة ،
الأشجعُ عند الحق وعند الشِّدَّةْ .
وأنا حقاً فى حيرة . .
من أختار ؟
لا يَفْضُلُ أحدُكمُ الآخر .
ولهذا ياسادة . .
فسألقى هذا العبء عليكم ،
اختاروا أنتم لى .
انتخبوا مِن بينكمُ من ترضَوْنَه ،
وسأضع على كتفيه البُردة ،
وسأُسْلِمُه الخاتم ؛
ويكون ذراعى الأيمنَ منذ الليلة .
والرأى الآن لكمْ .

– يامولاى . .
لا يصلح غير أمير الحيرة .
– أختار أنا والى طيبة .
– أختار أنا أحد اثنين :
والى تونس أو والى أنطاكية .
– بل والى برقة .
– لا أحداً يفضُلُ والى حلب الشهباء .

– ماذا أسمع وأرى . . ؟
أرأيت المهزلة الكبرى يامسرور ؟
كل منهم يختار الآخر ،
لا يطمع أحدٌ منهم
فى أن يصبح صدراً أعظمْ .
صار الكرسيُّ المرغوب كريها ،
صارت نعمتنا نقمة .
وغدَت منحتنا محنة .
لو كنت مكانى يامسرور ؛
ماذا كنت ستفعل ؟

– لا تسألْنى يامولاى . .
فأنا لا أحسن أن أفعل شيئا .
– بل تُحسِنُ شيئاً يامسرور . .

اه . .
إنْ كان الأمر كذلك يامولاى . .
فأنا طوعُ يمينك ،
بل يمناك الصادقةُ أنا .
ـ أحسنت القول .
اسمعْ لى يامسرور . .
ـ كُلُّ آذانٍ صاغيةٌ .
لكنْ . . طمئنِّ يامولاى . .
هل يدفعك الغضبُ إلى ما
سوف تقول ؟
هل تملك نفسَك حقاً يامولاى ؟
ـ ما جدوى أن أملك نفسى الآن ؟
يامسرور ،
ساعة ينكرُ نِعَمِىَ عبدٌ جاحد . .
ساعة لا يخشى بأسِىَ خُدّامى
ساعة أصغُرُ فى أعينهم ؛
لا أملك أن أملك نفسى ،
لا أملك إلا أن أحتكم لسيفى .
ـ لم أسألْ تفسيرا يامولاى . .
حاشا لله .
لم أسأل إلاّ من باب الإطمئنان .
ـ أنا أعلم صدق يقينك بى .
اسمعْ يامسرورُ . .
وكلتُ الأمر إليك
اخترْ أنت
اخترْ منهم رجلاً ،
ليكون رئيساً للوزراء
واضرب أعناق الباقين
ـ لا حول ولا قوة إلا بالله !
ـ صمتاً فى حضرة مولاكم . .
ما شئتَ سأفعل يامولاى ؛
فمشيئتكم قَدَرٌ نافذْ .
ـ اخترْ يامسرور .
ـ والى أنطاكية .
ـ تعجبنى سرعةُ بَتِّكْ . .
ولماذا والى أنطاكية ؟
ـ يامولاى . .
منذ أتى مجلسكُمْ
لم يتحرك من مجلسه
أو تنطقْ شفتاهُ بكلمة
ـ حسناً يامسرور
قد عيَّناه رئيساً للوزراء .
وخُذ الباقين حَلالاً لك .
ـ أمرك يامولاى
ـ ياسلطان زمانه . .
هل تسفِكُ دَمَنا حقا ؟!
ـ لا يدفعك الغضب بعيداً يا مولاى !
ـ صمتاً . خذهم يامسرور .
ـ اسمحْ لى يامولاى !.
ـ خذهم يامسرور .
ـ لكنْ هذا ظلمٌ بيِّنٌ !
ـ وأراه أنا عدلاً صرفا .
ـ لكنَّ الرحمة فوق العدل !
ـ لا رحمةَ فى معصية ولِىِّ الأمر
ـ قد تُبْنا وأنبنا !
ـ لا تقبل توبة عبدٍ ساعة موتِهِ .
ـ الرحمة يامولاى !
ـ خذهم .
ـ يامولاى الرحمة !
ـ خذهم .
ـ فاعلمْ أنك لن تنجو .
هذا السيف سيضرب يوماً رأسك
ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com
ـ خذهم .
ـ لا مهربَ لك من حَدِّه .
ـ لن يجدى ضربُ مزيدٍ من أعناق ،
فى تأجيلِ اليوم الموعود .
ـ بل سيُقرِّب من موعده المسطور .
ـ اقتل ، واقتل ،
فسيأتى دورُك حتما ،
وبأسرع مما كنت تظن .
ـ خذهم .
ـ يامولاى . .
لى ـ إنْ تأذنْ ـ كلمة . .
ـ قل ما شئت . .
أنت الآن رئيسٌ للوزراء .
لكنْ لا تستعطفْنى كى أصفح عنهم .
فأنا لن أقبل فى شأنهم أىَّ
شفاعة .

ـ يامولاى . .
شرفٌ لى . .
وجميلٌ طوَّق عنقى ،
أن أتقلَّد أعلى رُتب الحكْم ،
وأكون رئيس الوزراء السادس ،
منذ حكمتم هذا البلد الطيب .
يامولاى . .
حين أفكر فيمن سبقونى ،
كى أستلهم من سيرتهم عبرة ؛
أجد اثنين انقطعت أخبارهما
منذ أمرتَ بسجنهما فى بئر القلعة .
وَيُرَدِّدُ كل الناس . .
أن الرجلين التعسين ،
لقيا فى السجن مصيرهُما المنكود .
أما الباقون ،
فلقد كانوا أحسن حَظاً . .
لم تقتلْهمْ ظلمةُ سجنك ،
إذْ ضُربتْ أعناقهم اهشّة .
وأراهم فى الحالين جميعاً
لم يقترفوا أمرا إدًّا .
أفهلْ أنجو يامولاى ؟!
فإذا كان مصيرى محتوماً
منذ الآن ،
فأنا أرجو أن أقتلَ معهم هذا اليوم
ـ أهلكَكَ لسانُك يامسكين .
هذا أمرٌ ميسور ،
سنحقق ما ترجوه سريعا .
خُذْهُ معهم يامسرور .
ولكى تلقى الموت قرير العين ،
فاعلمْ أنَّا قد قررنا . .
أن يتولى صاحب ديوان الشرطة
وأمير العَسَس السلطانى ؛
صدراً أعظم للدولة
وكبيراً للوزراء
ورئيساً لمشيرى الديوان .
ـ وبهذا تكتمل الحلقة .
فليمنحه الله القوة .
ـ لا تقلقْ فى رقدتك الأبدية ؛
سأدير شؤون الدولة . .

خيراً من أمثالك يا مأفون
ـ أستوصيك به خيراً يامولاى !
ـ يعجبنى أدبُك حقاً .
هذا لونٌ آخر يامسرور ،
لا يهتز ولا يستعطفْ
لا يمنحه اليأسُ شجاعة
فَيَسُبُّ السلطان بوجهه .
حقاً . . يعجبنى فيك ثباتُك ؛
لِمَ لمْ تتوسل ، أو تشتُم ؟
لِمَ لمْ تنذرْنى ويلاً وثبورا ؟
لِمَ لمْ تتحدث عن خاتمة السلطان
الدموية ؟
ـ هل أخدعُ نفسى يامولاى ؟
بالصدق أقول :
افعلْ ما شئت بلا خشية .
فيقيناً لن يأتىَ دورُك
لن يأتىَ أبداً يامولاى .
هذا قولٌ حقٌ لا مِرْيَةَ فيه .
ـ مرحى . . مرحى . .
يؤسفنى أنك ستموت . .
لكنَّ عزائى
أن حديثك قبل الموت ؛
يملؤنى أمناً وسلاما .
ـ طِبْ نفساً يامولاى .
لن يلحق سُوءٌ بجلالتكم أبدا . .
فالحقَّ أقول
لن يقطع رأس السلطان ؛
ما لم يقتل مسرورٌ قبله .
عِمْتَ صباحاً يامولاى
ـ طابتْ أوقاتُك أنت
اذهب تصحبك الدعوات .

يامسرور
افرغ منهم وتعال سريعا .
ـ فى بضع دقائق يامولاى .
ـ وإلى أن يأتى ،
أسمعنا أنت
ياشاعر بادية المشرق ،
بعضاً من مُحكم أشعارك .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ مُرْنَا يامولاى نُطعْك . .
ما شئت ، لا ما شاءه الثقلانِ
فاحكم ، فأنت من الردى بأمان
وبسيفك المحبوب روِّض أمة
هو أولٌ ، وهى المحلُ الثانى
فيعمُّ فوق الأرض أمنك وارفاً
ويحيق بالإنسان والحيوانِ
ـ الله الله . !
من أوَّلها يا أستاذ !
ـ ما شئت لا ما شاءت . . .
ـ . . . .
. . . .
ـ هاها . . من أوَّلها . .
لن يُقْطَعَ رأس السلطان ،
مالم يقتل مسرور قبله .

بالحق نطق .
لكنْ . .
هلْ يُعقَلُ أن يقُتَلَ مسرور ،
وأنا حيٌّ أسعى ؟
أبداً لن أسمح أنْ يُجرحْ ،
أو اسمح أن يُثْلَمَ سيفه ؛
مادام تبقىّ فى جسمى عِرقٌ ينبضْ
أبداً ، لن يأتى هذا اليوم . .
أبداً لن يقتل . .
مادمت أنا بجواره .
أبداً لن تُقتل . .
يامسرور .
ـ مولاى السلطان
هاأنذا ، لبيك
عبْدك بين يديك .

استانبول : عبد السميع عمر زين الدين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسرحية

محاكمة السيد « م »

مسرحية في فصل واحد

محفوظ عبد الرحمن

الشخصيات :

- المتهم : السيد « م »
- المندوب : مندوب الوالى
- القاضى : المحتسب
- المدعى :
- الدفاع :
- الشاهد :
- الشرطى : صاحب الشرطة
- الجلاد :

« يدخل السيد (م) » وقد بدت عليه آثار التعذيب . ولا علاقة لهذا التعذيب بالوقت الذى حدثت فيه الجريمة ، فالنشاط معروف فى مثل هذه الحالات . والاعتداء الذى وقع عليه ليس هدفه انتزاع اعتراف منه فيما نعتقد ، فهو معترف فعلا ، ولكنهم يقومون بهذا الاعتداء كردٍ فعل للجريمة بيقين أنه العدل ، يحيط به الجلاد وصاحب الشرطة (الذى يختصر لقبه إلى الشرطى) . والشخصيات لدينا كما ترى بلا أسماء ، وربما كان الإسم الوحيد هو اسم القتيل : « بدر البشير » ، وهو اسم مألوف لدينا ، فهو الغائب الحاضر فى مسرحية « ما أجملنا » .

بعد أن يدخل السيد « م » وحارساه . « الجلاد والشرطى » يبدأ الدخول بالترتيب العكسى للأهمية الاجتماعية .

هناك الشاهد ، وهى مهنة محتقرة عندنا لألف سبب ، منها أنه لو كان لديه عمل لما كان قد شهد ومعه الدفاع ، ثم المدعى الذى يبحث لسيفه الصاخب الهائج عن أعناق . لايحدث هذا كله فى عصر معين ، فالسيد « م » ارتكب جريمته الشنعاء أكثر من مرة فى أكثر من عصر .

وبعد أن دخل إلى القاعة السيد « م » وحارساه الشرطى والجلاد ، ثم الشاهد والدفاع والمدعى يدخل سيد الموقف : « المحتسب » الذى يعمل فى هذه المحاكمة قاضيا ، والذى سنطلق عليه لقب « القاضى » تيسيرا . وهى حيلة لجأنا إليها من قبل فى مسرحية « حفلة على الخازوق » وعندئذ قال أحد النقاد : إننا نفعل ذلك خوفاً من الرقابة ، فإذا خلعنا على قاضينا الثوب التاريخى لوقع صاحبنا فى مأزق ، فكتب التراث مليئة بقضاة مرتشين ضعاف أمام النساء ، ولا أظن أن صاحبنا يقول : إن الرقابة تحمى قضاة العباسيين والعثمانيين والمماليك ، أو على الأصح بعضهم ، والتفسير الذى قلته آنئذ كان بسيطا جدا ، وبدا للجميع غريبا ، ولا أدرى لماذا ، فأنا كغيرى - أعتقد أننى سأستيقظ ذات صباح ، لأجد نفسى فى محكمة ، وأقسم أننى لا أفعل ما يريب ، ولكننى كما تعرفون أفكر فيما يريب . فإذا ما طالب المدعى بعنقى لما فكرت فيه ، وسأواجه القاضى وقد رفضت أن يكون ما كان فأسميته « المحتسب » ولا أظن أننى غالطت التاريخ كثيرا ، وأرجو أن يلفت جهدى نظر القاضى ، وأنا أسميه فى النص « القاضى » . ومن هنا أتمنى أن يشاهد القاضى المسرحية ، ولا يقرأها فإنما أسميته هكذا من قبيل التيسير ، ويدخل مع القاضى ، عفوا (المحتسب) مندوبُ الوالى الذى نطلق عليه اسم « المندوب » أيضا من باب الاختصار .

وهذا الترتيب فى الدخول لاينفى أنهم جميعا يدخلون معا ، ولايتناقض مع أنهم جميعا يفسحون الطريق للمندوب الذى يجلس فى صدر المكان ، وإن كانت المنصة للقضاة ، وسنكون مقصرين تقصيرا كبيرا إذا لم نحسّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالفزع حتى قبل المحاكمة ، بالذات قبل المحاكمة ، فالجريمة التى ارتكبها « م » أفظع الجرائم فى عصرنا ، أيا كان عصرنا . فبدر « البشير » كان بطل الناس ، لكنه كان أرق الوالى ورجالهِ ، فعندما مات حمل العامة دمه للوالى ، لكن الوالى كان أذكىَ ، فأراد أن يحمل دمه لهم ، أو على الأقل لواحد منهم ». لذلك ، فالمحاكمة وإن كانت تدور داخل أربعة جدران ، إلا أن شعبا بكامله يتابعها محبوس الأنفاس .

المندوب : على غير المألوف أرسلنى مولانا الوالى لكى أحضر هذه المحاكمة ، لاأظن أنه يخطر على بال أحد ، داخل هذا المكان ، أو حتى خارجه ، أنه يريد بذلك التأثير على مجرى المحاكمة ليس فقط لأن ذلك من عادتنا ، ولكن لأن التهمة ثابتة بالاعتراف وبالقرائن وبالأدلة ، وبما هو أكثر من ذلك كله ، بواقع أنها حدثت فعلا ، ولا لَبس فى أحداثها .

ولقد فكّر مولانا الوالى أعزّه الله ، ومتّعه بملكه ، فى أن تكون هذه المحاكمة فى أحضان مجلسه ، فيرعاها بنظراته العادلة ، لكننى نصحت (مستدركا) لكننا نصحنا بألايحدث هذا . فنحن لانريد أنْ نُضيف آلاماً جديدة إلى ما يعانيه مولانا ، ومايعانيه فوق ما تعانيه الأمة فى مُصابها الجَلَل ، وليس فينا من لايرى قدر الحزن فى عينيه ، وهو الرجل الذى تعالى على الأحزان .

وما نشفق على مولانا منه ، نشفق على رعيته أيضا منه ، فقلوب الناس لم تعد تحتمل استرجاع الآلام . ولهذا بالضبط جعلنا المحاكمة سرية .

الشرطى : أُثقِل على سيدى مندوب الوالى بالمقاطعة ، فأضيف أننا كرِجال أمْن رأينا استحالة محاكمة الجانى محاكمة علنية . وإلا تعرّض للانتقام من محبىّ « بدر البشير » ، ونحن منهم وإن كنا نختلف عن غيرنا فى أننا نريد الانتقام عن طريق القضاء .

المندوب : قاطعتنى فعلا ياصاحب الشرطة . وإلى هذه النقطة بالذات كنت سأشيرُتَواً . نحن نحب بدر البشير . هذا مالا يجهله القاصى والدّانى ، لكننا نحبّ الحق أكثر ، ولذلك حرص مولانا الوالى على أن يهيىء لهذه المحاكمة أفضل الظروف ، فاختار بنفسه وبعد تفكير عميق ـ سيدنا المحتسب ليتولى القضاء . وهو رجل تعرفون سيرته وحكمته وعدله ، وحرصه على مصالح الناس ، وترفعه عن الدنايا .

القاضى : (يقف يتحنى) أرجو أن أكون عند حسن الظن .

المندوب : (مستمرا) لقد حرص مولانا الوالى على أن يهيىء للمتهم كل السبل للدفاع عن نفسه

الشرطى : أعرف إذا كان ذلك ممكنا ، أنه من الصعب الدفاع عنه ، فماذا يقول امرؤ بعد أن فعل ما فعل ؟ لكننا لن ندع هذا يخدش قاعدة العدل الذهبية . وبعد إذن سيدنا المحتسب أطلب إعطاء كافة الفرص للمتهم للدفاع عن نفسه .

القاضى : ما كنت أقبل المنصب دون هذا فأنتم تعرفوننى جميعا . صبرى أوسع من حكمتى ومقرعتى أطول من يدى .

المندوب : وحتى يرتاح ضميرنا عيّن مولانا رجلا عرف برجاحة العقل للدفاع عنه .

الدفاع : (يقف ليتحّى) شكرا .

المندوب : وكان لنا رأى فى هذا . فلا يقتل بدر البشير إلا معتوه مخبول مجنون ، ومثل هذا الرجل لانتركه يدافع عن نفسه ، وإلا أوردها التهلكة . . ولنفترض جَدَلا أنه ليس معتوها ولا مخبولا ولا مجنونا ، فهوْل ما حدث لن يبق له عقلا ، فنحن ، على ما تعرفوننا ، قد غاب عنا العقل ساعة سمعنا الخبر . وأنا ـ على ما مّر على من أحداث . ما كنت أدرى أمصدّقٌ ما سمعته أم مكذّبه وكأن ما يقال قصة شريرة لحاك شرير فى ليلة شريرة .

أيها السادة . . أنا محايد فى هذه المحاكمة ، ليس بالقلب طبعا ، فلا سلطان لى عليه ، ولكنى هنا لأحمى العدل ، مع أننى أعرف حرصكم عليه وجودى هنا ليس حافزا على مزيد من العدل ، لاسمح الله . فأنتم عندما تملأون الكأس لايفرغ منه ولا إصبع . ولكننى أتيت لتطمئن قلوبكم ، ولتطمئن قلوبنا . لن أثقل عليكم بأكثر من هذا .

القاضى : والآن تبدأ إجراءات المحاكمة . وأحب أن أطمئن المتهم إلى أننا لاندينه قبل الحكم.لكن من حقى أن أعبر عن نفسى ، وعن كل الناس ، عندما أقول إن مصرع بدر البشير كان أبشع ما حدث فى ولايتنا وهو لهوله يوازى فى نظرنا مقتل هابيل ، فإذا كان المتّهم قد فعلها ، فهو من أعنيه بقابيل ، وإذا لم يكن . .

المدّعى : هو الذى فعلها ياسيدى . وهل فى ذلك شك ؟ لن تقابلوا قضية ترفرف عليها البراهين مثل هذه القضية . كان الجانى صديقا لبدر البشير كما تعرفون جميعا ، وأنا لاأفهم كيف يقتُل صديق صديقه ، ولكن لكثرة ما تكرر ذلك لاأظن أحدا قادرا على قتل بدر البشير إلا صديقه.استدرجه إلى بيته ، الصديق يزور صديقه ، وخدره بطعامه ، ثم طعنه بسيفه فلما أتى صاحب الشرطة بهمّته المعروفة وجد الشهيد مقتولا ، والجانى ممسكا بسيف يقطر منه الدم.فلما هاله ما حدث اعترف الجانى صراحة أنه القاتل . هذه براهين ، فمن يدحضها ؟

القاضى : نعرف هذا كله لكن لابد مما ليس منه بد « للمتهم » أنت أيها الرجل . هل أنت مذنب أم غير مذنب ؟

المتهم : فى الحقيقة ياسيدى .

القاضى : يابُنى . . إنه سؤال محدد ، وأريد إجابة محددة : هل أنت مذنب أم غير مذنب . . ؟

المتهم : لاهذا ولاذاك

القاضى : مستحيل . الناس ينقسمون إلى مذنبين وغير مذنبين . وهو سؤال تقليدى ، فإذا ظننت أنك غير مذنب عليك إثبات ذلك ، أما إذا اعترفت بأنك مذنب فكفى الله المؤمنين شر القتال . قل لى الآن ياولدى : أمذنب أنت أم غير مذنب ؟

المتهم : لاهذا . . ولا ذاك .

القاضى : أكره أن يضيق بك صدرى ، وبصراحة بدأ يضيق ، فأجب عن سؤالى ، وكن ولدا طيبا .

المتهم : سيدى . هكذا أرى نفسى بصدق : مذنبا . . وغير مذنب .

المدعى : وكيف يتأتى هذا ؟

المتهم : كان بدر البشير مقتولا قبل أن يرفع عليه سيف . تمّنع فى الجبال ، فملك الناس فى الأسواق. استدرجوه إلى السفح بالأمانى ، فصار درعه كفنه . وتساءل الصديق والعدو متى يقتل : فقتلته .

القاضى : فأنت مذنب .

المتهم : لو لم أقتله لقتله غيرى

المندوب : فكنا أتينا به إلى هنا وحاكمناه

المتهم : فحاكموا غيرى .

القاضى : لكنك القاتل

المتهم : كان محتملا ألا أكونه

المدعى : كان محتملا ! لكنك قاتله (للقاضى) وأظن ياسيدى المحتسب أن سؤالك قد ردّ عليه

القاضى : لقد اعترف أنه مذنب بالمعنى ، وإن لم يعترف باللفظ ، والإجراءات تتطلب إجابة قاطعة بنعم أو لا .

الدفاع : فإذا كانت الإجابة ما قالها المتهم ، علينا أن نسمعه ، فربما وصلنا فى النهاية إلى الإجابة القاطعة .

المندوب : أليس هذا تضييعا للوقت ؟ شخص قُتل ألا نحاكم قاتِله ؟ تريدون منّا أن نبحث عمّن يحتمل أن يكون قاتله لو لم يقتله هذا . لاأظن عاقلا يقول هذا الكلام .

الدفاع : هذا بالضبط ما أريد الوصول إليه فالمتهم فى رأيى غير عاقل . ومندوب الوالى أدرك بحكمته أن موكلى مجنون ، وعلى هذا أبنى دفاعى ، وأطالب ببراءة السيد « م » فليس على المجنون حرج .

المتهم : لكنى لست مجنونا .

الدفاع : وهل سبق أن رأيتم مجنونا يقول إنه مجنون ؟

القاضى : (للمتهم) ولدى فى البداية نريد أن نبيّن الحقائق وبعد ذلك سنعطى الفرصة كاملة للتفسير . وسيكون للدفاع وقته الذى لايعتدى عليه أحد . لذلك أعيد سؤالى

المندوب : (محتجا) رغم أنك سمعت الإجابة ؟

القاضى : (حادا) رغم أننى سمعت الإجابة ، أنا حر فيما أفعله ، ولا أريدك أن تتدخل فى المحاكمة . أنت هنا لتراقب فحسب .

المندوب : لكنى مندوب مولانا الوالى .

القاضى : لو كنت الوالى نفسه . أنا هنا فوق الوالى . ولو تدخلت مرة أخرى سأطردك من هنا ، فأنا ما عملت قاضيا ، إلا لأحكم بالعدل . (للمتهم) ولدى أمذنب أنت أم غير مذنب ؟

المتهم : (بعد تردد) غير مذنب .

القاضى : وجدُوا بدر البشير صريعا فى بيتك . أليس كذلك ؟

المتهم : فى ذلك نصف الحقيقة ياسيدى . فهذا البيت لم أسكنه إلا من أربعة أيام ، ولم يكن ملكى إلا من ستة أيام حسب الحجة الشرعية .

الشرطى : ذلك لايهمنا فى شىء فالجريمة حدثت منذ يوم واحد .

المتهم : بل هو مهم . فهذا البيت أهدانيه الوالى .

المندوب : وماذا فى هذا ؟ مولانا الوالى أفضاله كثيرة على رعيته أنحاكم قاتلا اقترف أبشع جريمة يرتكبها إنسان أم نتساءل لماذا وهبنا الله واليا كريما ؟

المتهم : أقصد مما قلت أنه كان مرضيًا عنى حتى ستة أيام مضت .

المدعى : وشردْتَ عن القطيع ، وخنْتَ الأمانة ، وغدرت بمن أحببناه جميعا . لست أول من فعل هذا ، ولن تكون آخرهم . وإن كان لحادثتك هول لانظير له .

القاضى : أرى فى هذا خروجا عن الموضوع . فالبيت بيتك من يوم أو من مائة سنة ولاتحاول أن تفقدنى صوابى ياولدى . لقد زجرت منذ لحْظات فى وجه مندوب الوالى أى فى وجه الوالى ، فمندوبه لايمثل نفسه ، بل يمثل سيده ، ذلك لأننى أريد لك محاكمة عادلة . فإياك والشطط ، ولنعد إلى موضوعنا .

المتهم : سيدى المحتسب . كنت فقط أريد أن أنبه إلى شىء.أنا رجل من غمار الناس رضى عنه الوالى ، فقتل بدر البشير . ألا يعنى هذا شيئا ؟

القاضى : يعنى بالطبع . يعنى أن بدر البشير على ما حباه الله من حكمة ونبل وشرف أخطأ فى ثقته بالعامة ، فهل هو واحد ممن عاش حياته لأجلهم،يذبحه ، وهو فاقد الوعى .

الدفاع : فى حياتى ما وثقت فى العامة .

المتهم : كيف تدافع عنى ، وأنت لاتثق فى . فأنا من العامة .

القاضى : القضية ياولدى ليست ثقة ، بل قرائن وأدلة .

المدعى : والأدلة تقول إن هذا الرجل قتل بطلنا وأملنا ، والقرائن تؤكد أنه قتل أشرف الرجال على أرض هذه الولاية (مستدركا) بعد مولانا الوالى طبعا

المندوب : طبعا .

الجلاد : طبعا .

الشرطى : طبعا .

القاضى : طبعا .

الدفاع : طبعا .

الشاهد : طبعا .

المتهم : طبعا لكننى لم أقتله .

القاضى : هل ستعود إلى هذه المماحكة ياولد .

المتهم : سيدى . لقد شَرحتُ لك الأمر كانَ قدرُ بدر البشير أن يُقتل ، فلماذا أحاكم أنا بالذات ؟

الجلاد : هذا غير صحيح . لم يكن سهلا قتل بدر البشير واسألونى أنا . لقد قاتلت إلى جواره طويلا .

المندوب : (مقاطعا) متى ؟

الجلاد : لاياسيدى لايذهب بك الظن بعيدا ، لم يكن ذلك عندما قاد بدر البشير العصيان فى الجبال ، كان ذلك منذ زمن طويل ، ولم يكن أولاد الحرام قد أفسدوا ما بين بدر البشير ومولانا الوالى . كنا آنئذ نحارب الكفار . والكفار ياسادة دليل كفرهم أنهم يقاتلون مولانا الوالى . وكان العشرة منا يقتلون واحدا . وكان الواحد منهم يقتل منا عشرة ، حتى أتى بدر البشير ، وصاح بنا ، أن هذه أرضنا ، فظننت آنئذ أن مولانا الوالى قد أعطانى صكا بملكيتها ، فقاتلنا كالمَرَدَة . أما بدر البشير فكان عاصفة من حريق ، ما إن يتقدم وحده ، حتى ينحسر جمعهم أحاطوه بالسيوف والحراب والرماح فهم لم يمسوا شعرة منه ، رجل كهذا لايقتل .

الشرطى : لكنه قتل . وهذا الرجل قاتله . ولقد ضبط متلبسا بارتكاب جريمته، واعترف . حقا . وإنه يعود فينكر . لكن هذا من لؤم القتلة . ومثلى يعرف هذا اللؤم

المتهم : وأين السيف الذى قتلته به ؟

الشرطى : وما أهمة هذا ؟

الجلاد : حقا . ما أهمية هذا فالإنسان عندما يموت تستوى كل الأشياء ، فالسيف كالرمح كالسكين .ـ المهم أن أخانا مات .

المتهم : لو أنكم أتيتم بهذا السيف لعرفتم أنه ليس سيفى .

القاضى : ياولدى لاتحيرنى ، واخزِ الشيطان . أنت القاتل . هذا مالاريب فيه ، أنتَ نفسك اعترفت بذلك تصريحا وتلميحا . ومادام القتل حدث بالسيف ، فلابد أنه سيفك .

المتهم : فى حياتى ما كان لى سيف . أنا كما تعرفون ياسادة من غمار الناس . ولقد حرم علينا حمْل السيوف منذ أن تقاتل بدر البشير والوالى .

المندوب : كان ذلك منذ زمن طويل . ولقد عادت المياه إلى مجاريها ، وتصافت النفوس . وعندما مات بدر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البشير ، كان أقرب الناس إلى قلب مولانا الوالى .

المتهم : السيف لم يكن سيفى .

المدعى : أرى أن المتهم من النوع اللجوج . نعم.من طول خبرتى بدهاليز المحاكم صرت أعرف أصناف المتهمين . فهناك المتبجِّح والمتمسكِن ، والمتغابى . لكن أسوأهم جميعا هو اللجوج . يشغلك بالأوهام ، بالتفاصيل . يُبعدك عن الكارثة الكبرى ، وهى هنا قتل أشرف الناس فى هذه الولاية .

المندوب : بعد مولانا الوالى .

المدعى : (ممتعضا) ما كان يفوتنى هذا الاستثناء . (للجميع) المتهم ياسادة يريد أن يشغلنا عن القضية بالسيف ، ومن أى نوع هو؟ هل هو من النوع الطويل أم القصير؟ أقبضته عادية أم مذهبة؟ أصنع محليا أم مستورد؟ وإذا كان مستورداً فمن أى بلد؟ من الهند؟ أوربما ليس من الهند؟ وهل حديده نقيّ أم مخلوط؟ وإذا كان مخلوطاً ، فهل هو مطليّ بالنحاس أم بالقصدير؟ وهكذا تمضى الأيام . ونملّ بل وننسى القضية نفسها ، والجانى مستمتع بما نحن فيه ، يأكل على حساب الدولة ، وينام فى فراشها .

القاضى : لنعُد إلى الموضوع .

المتهم : والموضوع هو السيف .

الشرطى : الموضوع هو بدر البشير .

الجلاد : عليه ألف رحمة .

المتهم : السيفُ مهم .

المندوب : (للمدعى) أقلت إنه من الصنف اللجوج ؟

المدعى : نعم ياسيدى .

(المندوب يهز رأسه موافقا)

المتهم : أعطونى فرصة لأقول إن السيف هدية كما أن البيت هدية .

المندوب : لم يحدث فى تاريخ الولاية أن أهدى والٍ إلى أحدٍ من العامة سيفا .

المتهم : الوالى أهدانى البيت ، أما السيف فهو هدية صاحب الشرطة

المدعى : من الواضح أن الجانى كذاب .

الشرطى : لا . ليس كذابا فى هذه . إنه أكثر من هذا . لقد وصفته ياسيدى بأنه لجوج ، لكنه خدّاع أيضا . وخداعه دليل على أنه بيّت النية على فعلته منذ زمن . لقد أتانى منذ يومين أو ثلاثة لا أذكر . وكان مصفرّ الوجه ، زائغ العنين ، وقال لى:إنه يخاف النوم وحيدا فى بيته الجديد . حاولت أن أطمئنه لكن عبثا . كان فى حالة تثير الشفقة ، أو هكذا بدا لى . ولما كنت أعرف أن البيت هدية من مولانا الوالى . وبالتالى فهو مرضيّ عنه ، قلت لنفسى : لو أننى أقرضته سيفا لبضعة أيام ، فلن أرتكب خطأ كبيرا .

المتهم : لم يحدث هذا . أنت الذى زرتنى ، وأهديْتنى السيف . كيف تقلب الحقائق هكذا ؟

الشرطى : ما حكيتُه هو الحقيقة : أعطونى ساعة ، وأنا أحضر لكم عشرين شاهدا .

الجلاد : أنا كنت موجودا .

الشرطى : (متصنعا الدهشة) لا

الجلاد : نعم كنت موجوداً ، كنت أجلس إلى يمينك .

الشرطى : لاأظن ذلك .

الجلاد : ماذا حدث لك ؟ ألم يكن ذلك فى دار الشرطة ؟

الشرطى : نعم . لكنك لم تكن هناك .

الجلاد : ومن أتاك بشراب اللوز عندما طلبته ؟

الشرطى : فى الحقيقة لا أذكر .

الجلاد : أنا . وانتابك السعال آنئذ .

الشرطى : نعم . نعم . هذا صحيح . يالذاكرتك القوية . إذن كنت هناك ؟

الجلاد : طبعا . وسمعته وهو يبدى الخوف من وحدته فى البيت الكبير ، فأمرت له بسيف على حساب الشرطة .

المدعى : على أية حال ، أنا لاأرى أهمية لكل هذا . فحتى لو لم يكن السيف ملك المتهم . فهذا لاينفى أنه قد حدثت جريمة قتل بشعة ، وأنه القاتل .

المتهم : كنت أحاول أن أبين أننى لست القاتل . . وحدى

القاضى : لك شركاء ؟

المندوب : لاتصدق أن اثنين يتفقان على هذه الجريمة النكراء . قد يفعلها شخص وحده ، فالإنسان إذا ما خلى بنفسه حقير منحطاً . لكن إذا ماالتقى بآخر وضع قناعا يخفى به داخله . ربما قال لنفسه . سأقتل بدر البشير . وما أبشع هذا ، لكن لو همست به شفتاه ، لاستنكر هو نفسه ما قال .

المتهم : سيدى الوالى .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المندوب : لست الوالى . وأنت تعرف هذا

المتهم : سيدى مندوب الوالى . لقد كان مقتل بدر البشير أغنية ردّدوها فى أذنى شهورا .

القاضى : واجهْنى أنا بالكلام . فأنا صاحب الشأن هنا .

المتهم : ينكرون أنهم أرادوا قتله . لكنهم أرادوا ذلك . أهدونى البيت ، لكى أدعوه اليه ، أعطونى السيف لكى أطعنه به .

الدفاع : من هؤلاء ؟

المتهم : عشرات .

الدفاع : اعترف بهم ، فقد يخفف هذا عنك .

المتهم : عشرات

المدعى : لم لاتقول مئات ، مادام قصدك الغموض .

المتهم : مئات ، وليس قصدى الغموض .

الشرطى : هذا معتوه لايعرف ما يقول .

المتهم : بل أعرف ، وأنت نفسك دفعتنى إلى قتل بدر البشير .

الشرطى : أنا !!

المندوب : نحمد الله أن جعلنا المحاكمة سرية . فهذا الرجل لم يكتف بأن يقتل أشرف الناس فى هذه الولاية .

الشاهد : بعد مولانا الوالى .

(ينظر له مغيظا)

المندوب : بل يريد أن يلقى بالتهم فى وجه الجميع .

المتهم : لكنه أفهمنى أنه سيكون راضيا إذا فعلت ذلك .

المدعى : نعود مرة أخرى إلى الغموض

القاضى : قلت إنه أفهمك . كيف أفهمك .

الشرطى : أأنا متهم أيضا ياسيدى المحتسب .

القاضى : لا ياصاحب الشرطة . لا وألف لا . ولكننا جئنا لنصل إلى الحقيقة ، فليتكلم المتهم ، ولكننا لن نختار من كل ما قيل إلا الحقائق . تكلم ياولدى .

المتهم : أيقنت أنه راض عما سأفعل ، وأن الجميع راضون .

المدعى : رغم أن هذا خارج الموضوع ، إلا أننى أسأل المتهم : كيف أفهمه صاحب الشرطة أنه راض .

المتهم : تلك أشياء تُحسّ ولا تقال .

المدعى : وترتكب هذه الجريمة الكبرى بدافع يُحسّ ولا يقال .

الدفاع : إذا كان هذا صحيحا ، ولاأظنه كذلك ، لماذا لم تسأله صراحة أن يبارك ما فعلت .

المتهم : لم أرد أن أحرج الرجل .

المندوب : ياسلام.قتلت أشرف الناس بعد مولانا الوالى .

الشاهد : (معه) بعد مولانا الوالى .

المندوب : وأقدمت على هذه الفعلة الشوهاء ، بزعم غواية صاحب الشرطة لك ، ولم تسأله صراحة عن رغبته فيها . أهذا كلام يصدق ؟

المتهم : ليس هناك من لايعرف أن زوجة صاحب الشرطة عاشقة لبدر البشير

الشرطى : كلب .

المدعى : سافل

المندوب : هذا الرجل يريد أن يشوّه وجْه بدر البشير . وهذا ما لانقبله أبدا .

المتهم : سادتى أنا لم أقل أن بدر البشير كان عاشقا لها . بل هى الـ .

الشرطى : سأقتلك هنا ، وبلا محاكمة .

القاضى : هدوءا .

المندوب : هذا موضوع خارج تماما عن المحاكمة .

القاضى : بالطبع . ولكن يبدو أن المتهم يريد أن يصل إلى شىء . ونحن نريد الوصول إلى الحقيقة .

الشرطى : هذا الذى يفترى علينا .

القاضى : هذا ما أعرفه جيدا .

المندوب : أنصح إذا كان لى رأى أن نعبُر هذه النقطة .

القاضى : سنعبرها ولكن بعد أن نعرف القصة .

المندوب : أكره أن يدفعنا الفضول إلى ما يريد هذا القاتل

القاضى : أنا لن أبقىوحدى جاهلاً بقصة كهذه . يبدو أنكم تعرفونها ، وأنا أريد أن أعرفها مثلكم .

الجلاد : عيب .

القاضى : أنا وحدى هنا الذى يحدد ما هو عيب . وما هو ليس عيبا .ـ تكلم ياولد .

المتهم : يقولون إن السيدة زوجة صاحب الشرطة أحبت بدر البشير عندما قابلته فى سفرة لها ، وبعد عودتها لم تجد السلوى . فعادت تراسله . فلما لم يستجب لها . أخذت تختلق الأسفار لتلتقى به .

القاضى : وهل التقت به !

الشرطى : وما علاقة هذا بالقضية ؟

القاضى : علاقته أننى أريد أن أعرف

المندوب : لو أن كل قصة اعترضتنا تتبعناها فلن تنتهى هذه المحاكمة أبدا .

القاضى : لو كانت كل القصص مثل هذه القصة فلا داعى

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

لإنتهاء المحاكمة أجب ياولد على سؤالى ؟

المتهم : أى سؤال ياسيدى ؟

القاضى : هل التقت زوجة صاحب الشرطة ببدر البشير ؟

المتهم : بلاشك ، فكيف أحبته ؟

القاضى : جميل . وهل حدثت فى هذه اللقاءات مناجيات

المتهم : لا أدرى ياسيدى .

القاضى : أتقتل رجلا كبدر البشير ، ولا تدرى عن شىء هام كهذا .

المتهم : هذه خصوصيات .

القاضى : لكنك كنت صديقه . فهل تلصصت مرة ورأيت .

الشرطى : سيدى . إذا ما استمر هذا الحديث فسأقتل أحدا .

المندوب : أشهد أن المحاكمة انحرفت عن مسارها .

القاضى : لم تنحرف . فهذا الولد أراد أن يثبت أن صاحب الشرطة كان شريكا له لكنه خائب . فلم يتلصص ذات مرة من ثقب الباب ، أو من طاقة مفتوحة . وهكذا ضيع على نفسه الفرصة وأفسد اتهامه لصاحب الشرطة .هذا الرجل الفاضل المحب للعدل ، حامى الأمن فى الولاية (للمتهم) ومع ذلك . فلو تذكرت أنك رأيت شيئا قله فورا .

المدعى : أما وقد عادت الأمور إلى مجراها الطبيعى . أعود وأذكركم ببشاعة الجرم الذى ارتكبه هذا القاتل . ولا أظن أننى فى حاجة إلى أن أذكركم . فالذاكرة لا تستطيع أن تنسى هوْل ما حدث ، ولا بعدَ ألف عام . وإذا نسينا ، ولا أظن أننا (سننسى) ، سيذكرنا آلاف الناس المتجمعين فى الخارج ، ينتظرون الانتقام لبطلهم . إنهم يريدون العدالة ، ونحن عقْل العدالة ، وقلبها ، ويدها .

القاضى : لا تضيعوا الوقت ، ولنعد إلى القضية . كيف تمّت الجريمة ياولد ؟

المتهم : كما قلت لمولاى القاضى . أهدانى مولاى الوالى بيتاً .

المندوب : هذا موضوع انتهينا منه .

المتهم : وأهدانى صاحب الشرطة سيفا .

القاضى : فقتلته .

المتهم : ليس بهذه السهولة . فهو بدر البشير .

المندوب : المجنون فخور بجريمته .

الشاهد : جاء المقتول يزور القاتل . مدّ له مائدة حافلة . ووضع له البنج فى الفالوذج ، وحلف عليه أن يأكل . فأكل ، وبعد قليل نام . فتقدم منه القاتل وسل سيفه ، وتردد لحظة ، ثم أغمد السيف فى قلبه . عندئذ صرخت به : ماذا تفعل يا مجنون . فقال لى : أشفى غليلى منه . قلت له : قتلت أشرف الناس فى الولاية .

المندوب : بعد مولانا الوالى .

الشاهد : لا لم أقلها . وهذا خطأ كبير . وعذرى أن القاتل شرعَ سيفه فى وجهى يريد قتلى .

المتهم : أنا ؟

الشاهد : فركضت فى الشارع أصرخ : أدركوا قاتل بدر البشير .

الدفاع : هل لى أن أسأل الشاهد : لماذا استخدم المتهم البنج ، بدلا من استخدام السمّ ؟

المدعى : وما أدراه بهذا ؟

الشاهد : بل أدرى ، فالأجزجى لم يكن لديه سمّ فى هذا اليوم . فأعطانى البنج .

الدفاع : أعطاك ؟

الشرطى : يقصد أعطاه .

الجلاد : أنا سمعتها أعطاه

القاضى : قلت أعطانى أم أعطاه .

الشاهد : لقد كلفنى القاتل بشراء السمّ كصديق

الدفاع : وهل يكلف الصديق صديقه بشراء السم .

الشاهد : زعم أنه يريد قتل الفئران .

الدفاع : فى بيت جديد ؟

الشاهد : أأكذب صديقا ؟

الدفاع : وأتيت بالبنج لتخدر الفئران ؟

الشاهد : هكذا قال لى . فلما تعجبت . شرح لى الفكرة . قال فى البداية نخدرها ، ثم نقتلها .

المتهم : هذا بالضبط ما أردت أن أقوله . أراد الجميع قتل بدر البشير . وأنا الذى فعلته

المدعى : هذا اعتراف واضح .

المتهم : لكنهم جميعا أرادوا . هذا أعطانى بيتا ولَمّح . وهذا أعطانى سيفا ولَمّح . وهذا جاء بالمخدر . وأنت نفسك أمنتنى على حياتى إذا قتلته

المدعى : أنا ؟

المتهم : ألم تقل لى منذ أيام أن قتل بدر البشير ــ إذا قتل ــ فوق القضاء ، وقال كلمات لم أفهمها جيدا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكننى أيقنت أننى سأبرأ إذا قتلته .

الدفاع : هذا الرجل يفسد سعيى من أجله . التهمة ثابتة لاشــك فى هــذا . ونحن لا ننكــرها . المتهم لا ينكرها . وأنا لا أنكرها . لكنه انطلق يعربد فى طريق لا أعرفه . أما أنا فأعرف طريقى جيدا . جئتكم استرحمكم ، استعطفكم . بدلا من حرقه حتى الموت لابأس بالسيف ، فهو أيضا قتل . بدلا من قـطع يديـه ورجليه بخـلاف ، يكفى قـطع الرأس ، والرأس ياساده أخطر ماق الإنسـان . بـدلا من تعليقه عـلى سور المـدينة شهـرا يكفى أسبوعا . هذا ما جئت من أجله .

المتهم : إذا كان جزائى الموت ، فليحكم به علينـا جميعا فكلكم أردتم قتله .

القاضى : نحن لا نحاسب الناس على النية .

المندوب : وليس فينا من أراد قتله .

الشاهد : لقد أفزعنى قتله حتى كدت أموت .

المتهم : لكنك أردت له الموت

الشاهد : أنا . . أنا شاهد لا متهم .

المتهم : سكبت الكلام سحْرا فى أذنى

القاضى : الكلام ليس جريمة .

المندوب : احذر الإطلاق يا سيدى المحتسب ، فالكلام فى بعض الأحيان أكبر الجرائم

المدعى : لكنه ليس كذلك فى هذه الحالة .

المتهم : كرّهنى فى بدر

الشاهد : أنا لم أحب أحد مثلما أحببته . قلت لك : انظر إلى قامته المهيبة . حقا ليس لنا مثلها ، لكن صديقنا له هذه القامة المهيبة . أهذا خطأ ؟

المدعى : لا والله . فليس أفضل من قول الحق

الشاهد : قلت لك انظر إلى سيفه فى غمده ، إنه باتر أكثر من سيوفنا مسلولة .

المندوب : هذا مديح يليق بأعظم الفرسان .

الشاهد : قلت لك : انظر قـدر الحبّ الذى يسـير عليه ، وبينـه ، وفيه . كيف يكسب إنسـان ألف قلب بكلمة أو فعلة أو حتى بالصمت !

القاضى : هذا فيها أرى دعوةللسير فى طريق القدوة .

الشاهد : قلت لك : لقد عرفناه منذ سنين فما استطعنا أن ننظر فى عينيه ، لكنه يغوص بنـظراته فينـا حتى القلب .

المتهم : فكرهته .

المدعى : كـان الرجـل يريـد أن يقربـه إلى قلبـك فكيف كرهته .

المتهم : أردت أن أكون مثله . لكن ذلك كان مستحيلا .

الشرطى : أردتَ أن تكون مثله . هكذا قال المتهم يا سادة . والسؤال : أردت ان تكون مثله قبل العفو أو بعد العفو ؟

المتهم : كان بدر البشير هو دائما بدر البشير

الشرطى : لا . هذه مغالطة . لقد كان متمردا على مولانـا الوالى . أغرته صحبة السوء على ذلك ، لكنه عاد إلى عقله . وقدم ولاءه لمولانا الوالى فعفى عنه .

المتهم : لم يقدم ولاءه . أنت نفسك قلت لى ذلك . وقلت لى إن الوالى مغتاظ من هذا

الشرطى : ما شاء الله . أكنت أجلس معك ، وأثرثر بحديث عن سادتنا .

المتهم : ألف مرة فعلت .

المدعى : وحتى لو كان هذا حدث ، وبالطبع هو لم يُحدث ، فهو لا ينفى الجريمة النكراء

الشرطى : هذا ولد كالثعلب تأتيه من يمين ينزلق ، تأتيه من يسار يهرب ، ومع ذلك فلقد اعترف أنه يريد أن يكون كبدر البشير ، عندما كان ثائرا وهى تهمة كافية لإعدامه .

المتهم : هذا ما قلته لى بالضبط . لقد كنتُ الجلاد الذى نفذ .

الجلاد : أتريد سرقة وظيفتى ؟

المتهم : فلأكن بدر البشير أتحاكمون هذا الجلاد إذا نفّذ فى حكم الإعدام .

الجلاد : يا حبيبى أنا أعدم ولا أُعْدَم .

المدعى : سادتى . أذكركم بـأن آلاف الناس ينتـظروننا فى الخارج ، يريدون رؤ ية رأس يطير.

المتهم : ولماذا رأسى بالذات .

الدفاع : يا صاحبى أنت القاتل .

المتهم : أجئت تدافع عنى أم تسارع بمصرعى .

الدفاع : لقد تحملتُ منك الكثير .

المندوب : أردنا أن نكفل لك محاكمة عادلة .

المتهم : فلم تجدوا من يدافع عنى غير هذا . لقد أغوانى هو أيضا بالقتل .

الدفاع : أنا ؟ أنا فعلت ذلك يا أحمق ؟ أيها السادة . أعتذر عن الدفاع عن هذا المتهم لتطاوله على .

المتهم : اعتذِرْ كما تريد . لكنى سأقول كـل شىء . هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرجل دعانى منذ أيام إلى بيته ، وقال لى : لقد صرت أخى . ورفع الستار عن حريمه ، فجاءت زوجته وجالستنا .

الدفاع : اخرس .

المتهم : ألم يحدث هذا ؟

الدفاع : كذب .

المندوب : كفانا خروجا عن الموضوع .

القاضى : هذا لبّ الموضوع ، فدعونا نسمع ... تكلم ياولد .

المتهم : وجاءت وجلست إلى يسارى .

القاضى : أجميلة هى ياولد ؟

الدفاع : سيدى ..

القاضى : لا يظن أحد أننى أخرج عن الموضوع ، ولا يهمس أحدكم لنفسه مندهشا .. ما الذى يجعلنى أتساءل : هل السيدة الفاضلة المصونة جميلة أم لا ؟ فأنا أريد أن أعطى لهذا الولد كل الفرص ليدافع عن نفسه ، فإن استطاع كان بها وإن لم يستطع فصلنا رأسه عن جسده . وأنا كما تعرفون عندما أسعى للعدل ، لا أحب أن يعطلنى أحد . أجميلة هى ياولد ؟

المتهم : نعم ياسيدى .

القاضى : ولكن الجمال مما يختلف عليه . أهى نحيلة أم مليئة ؟

المتهم : بين بين .

القاضى : آه فى الوسط . لكنها قد تكون أميل إلى البدانة .

المتهم : بل إلى النحول .

القاضى : فهى ليست جميلة إذن .

المتهم : بل فاتنة ياسيدى .

الدفاع : كفى .

القاضى : لو صرخت هكذا مرة أخرى سأطردك من المحكمة . نصف مشاكلنا من الدفاع ، ومع ذلك تُشيعون عنّا أننا نمنعكم من الكلام . فى هذه القضية أنا أتحمل المخاطر كلها . إذا عطلت مسيرة العدل مرة أخرى ، سأحكم عليك . (للمتهم) قلت ياولد إنها فاتنة . وإنها نحيلة ، وأنا لا أعرف كيف يجتمع هذان ؟

المتهم : لست أدرى ياسيدى .. لكنها عندما تضحك تضحك بعينيها .

القاضى : وكيف ذلك ؟

المندوب : أنا لا أرى علاقة بين عينَىْ زوجة الدفاع وقتل بِذْر البشير .

القاضى : بل هناك علاقة . طالما أرى أن هناك علاقة ، فهناك علاقة . نحن نحقق ، والحديث هو الذى سيبيّن الحقائق . منذ زمن قال شاعر « إن العيون التى فى طرفها حور قتلننا ثم لم يحيين قتلانا » . (للمتهم) هل عيونها فى طرفها حور ؟

المتهم : نعم ياسيدى .

القاضى : أرأيتم ؟ وتقولون إنه لا توجد علاقة ... أكمل ياولدى ؟

المتهم : جلس السيد على يمينى .. وجلست السيدة على يسارى .

القاضى : ماذا تقول ؟ طلبت منك أن تكمل الوصف . أنت لم تشر حتى الآن إلا إلى عينيها ، أين شفتاها ؟ أين صدرها ؟ أين ردفاها ؟

الدفاع : سيدى . أتعرف عمن تتحدث ؟

القاضى : لست أنا الذى أتحدث ، بل الأفاق الذى تدافع عنه هو الذى يتحدث . يقول إن زوجتك الفاضلة الطاهرة قد أغوته بعينيها ، وقال إنها تضحك بعينيها ، وياله من وصف .

الدفاع : هذا الرجل لم يَرَ زوجتى على الإطلاق .

المندوب : وحتى لو كان رآها ، فلا يعقل أن نعتبرها متهمة معه .

القاضى : حاشا لله . لكنى كنت أفكر فى أنه قد يكون من العدالة أن نستدعيها للشهادة .

الدفاع : لا .

القاضى : على الأقل ستكذّبه بنفسها .

الشرطى : أنبهكم أيها السادة أن خارج هذا المكان آلاف وآلاف ، يبكون بطلهم الصريع ، ويريدون الثأر له . فإذا طالت محاكمتنا سيأتون إلينا ، يطلبون القصاص ، والعامة وحش بلا رأس ، وقد يبطشون بنا جميعا . لذلك فعلينا ، وخلال أقصر وقت ممكن ، أن نحدد القاتل .

المدّعى : إنه محدّد فعلا .

الشرطى : ونصدر الحكم عليه . ونسرّب الحكم إلى الخارج . ساعتها فقط نستطيع الخروج سالمين .

المتهم : هل يسمحُوا لى بكلمة .

المندوب : لا .

القاضى : وما دخلك أنت ؟

المندوب : لا دخل لى . لكننى أخشى الإطناب . والناس ينتظرون .

القاضى : فلينتظروا .

الشرطى : أخشى أن يتسرّب إليهم أن مولانا المحتسب هو الذى يعطّل الإجراءات .

القاضى : أنا . .

الشرطى : هذا مجرد تخوّف .

القاضى : سأكون أوّل من يخرُج منكم .

الشرطى : أتضمن ألا يوجد من يتسمّع علينا .

القاضى : سأختصر الإجراءات على قدر ما أستطيع ، لكننى أريد الاختصار أنتم الذين طلبتم الاختصار ، وأرغمتونى على ألا أسأل أسئلة هامة فى لب القضية . فاختصروا أنتم أيضا .

المدعى : أعترف أيها السادة أن مهمتى فى هذه القضية يسيرة جدا وهذا ما أرهقنى . فلقد احتشدت وعانيت ، وها هنا أمامكم متهم معترف ، بل متبجّح بجريمته ، وضحيّته أعظم الرجال فى عصرنا .

الجلاد : بعد مولانا الوالى .

المدعى : طبعا بعد مولانا الوالى ، ومن نافلة القول أنْ أطلب إعدامه . ولذلك فإنى أرجو من عدالتكم أن تعطوا هذا الجلاد الفرصة لإظهار مهارته .

الجلاد : أشكرك يا سيدى .

القاضى : هذا اختصار مفيد . . . الدفاع

الدفاع : أنا ممتنع عن الدفاع عن هذا الرجل لسوء أدبه .

القاضى : أنت تبالغ .

الدفاع : هذا قرارى .

القاضى : الرجل لم يفعل أكثر من أنه دافع عن نفسه .

الدفاع : إذن مولاى القاضى لم يكن هنا .

القاضى : بل أنا « ألف » هنا . ماذا قال هذا التعس سوى أن زوجتك المكنونة ، والجوهرة المصونة . . فاتنة

الدفاع : سيدى .

القاضى : يا رجل وماله ؟ وهل الجمال عيب ؟

المندوب : أرجو أن نعبر هذه النقطة .

القاضى : أية نقطة ؟

المندوب : هذه النقطة .

القاضى : اطلب من مندوب الوالى أن يحدد أية نقطة .

المندوب : أقصد زوجة الرجل .

القاضى : وهل أتحدث عن زوجته لأسمح لها لمجرد الحديث أو لأننى أحب الحديث عن النساء ، لا وألف لا . إنما أكشف ما قاله هذا المتهم عنها ، وعن فتنتها ، وعن جمالها ، وعن تمايلها وهى تسير .

المتهم : أنا لم أتحدث عن تمايلها .

القاضى : فتحدث !!

المتهم : سيدى أنا أريد أن أتحدث عنى . ففى عمرى هذا ، وقبل أن أفقد حياتى بساعة اكتشفت أننى أفكر كما تريدون . أنا عكس ما تريدون . لكنكم قادرون على أن تغيروا رأسى . كنت أحب بدر البشير . أكثر من . . كنت قطعة منه . ومع ذلك وضعتم السكين . .

الشرطى : السيف . .

المتهم : فى يدى ، وجعلتم بعض بدر البشير يقتل بعضه .

القاضى : ولدى أنت تلقى بالتهم على غيرك . وهذا لن ينجيك .

المتهم : أنا لا أريد أن أنجو برأسى ، فما فعلته ، يستحق الإطاحة به . ولكن اجعلونى أشرح للناس ما حدث . .

القاضى : وماذا حدث يا ولدى ؟

المتهم : إن الجميع قتلوا بدر البشير . وأنا كنت واحداً منهم .

المندوب : أتريد أن تقول للناس هذا ؟

المتهم : وأتقبل الموت راضيا

المندوب : أسمعت يا سيدى القاضى .

القاضى : سمعت . . وفزعت !

الشرطى : ولك كل الحق أن تفزع يا سيدى القاضى . لنا كلنا أن نفزع . ففى الخارج قلوب محروقة بمصرع بدر البشير ، ولو تفوّه هذا الأحمق بكلمة مما يقول الآن ، سيمزقون أجسادنا بأظافرهم .

المتهم : لا يهمنى ما يحدث . سأتكلم ولو كان على عنقى ألف سيف . .

المندوب : لن تستطيع يا ولدى لأن قطع لسانك ، سيكون أول عقوبة تفرض عليك . . .

القاضى : (مقاطعا) كأنك حددت الحكم !

المندوب : بعد إذنك .

القاضى : (ساخرا) ولماذا إذن أقمنا محاكمة ؟!

المندوب : مراعاة للشكل . ونحن جدّ حريصين عليه . لكن هذا الولد ينبهنا إلى شىء خطير . . إنه من الممكن أن يتكلم . وأنتم تعرفون ما يعنى هذا . لذلك فعلى الشكل أن يسقط . إننا جميعا قتلة بدر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البشير . طبعا تعرفون ذلك . حاولنا مرات أن نقتله بأيدينا ففشلنا . فكان علينا أن نقتله بالعامة . وتلك لعبة قديمة . والأغرب أنها لعبة جديدة . لذلك فعلينا أن نعاقب هذا الشاب حتى يرضى العامة . فنحن فى حاجة إلى رضاهم . وسيبدأ الحكم بقصّ اللسان ، ولا يحدثنى أحد عن الشكليات . فأنا هنا أمثل الوالى . على الجلاد أن يقطع لسانه هنا ، وينفذ باقى الحكم أمام الناس . أما نحن فسنخرج لنذرف الدموع على أشرف الناس : بدر البشير !!

(ستار)

القاهرة : محفوظ عبد الرحمن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسرحية

سقراط والسّم

مسرحية في مشهدين

أحمد دمرداش حسين

المشهد الأول

سقراط حبيسا فى بيته ، بعد أن فشلت الثورة ، وحدد انايتس ــ زعيم الحزب الشعبى المنتصر ـ إقامته .

حجرة مستطيلة منخفضة السقف . جدرانها مكسوة بقماش أبيض لامع . تبدو كتابوت كبير . فى منتصف الحجرة مدرج مستدير مكون من ثلاث درجات ، تنتهى بمصطبة مستديرة . دولاب كتب . أريكة فى مواجهة جهاز تلفزيون صغير .

سقراط يتوسط المصطبة . فى منتصف العقد الخامس . آثار الكهولة تبدو جليّة عليه . لفائف من الصوف تحيط بساقيه .

الزوجة جالسة على الأريكة تتابع التلفزيون . فى بداية العقد الرابع . تبدو جذابة رغم شحوب بشرتها .

سقراط : (لنفسه وهو يخط شيئا فى أوراقه)تمضى المعرفة بالمرء نحو غايات نبيلة ، فإذا حدث أن نكص أو توقف ، أفيكون ذلك بفعل خوفه من مواجهة الظروف المعاكسة ؟ أم بفعل ضعفه إزاء طموحه الذاتى ؟ .

الزوجة : ألن تكف عن هذيانك ؟ .

سقراط : والطموح أهو .

الزوجة : (بصوت أعلى)ألن تكف ؟

سقراط : لم ؟

الزوجة : حتى أتمكن من متابعة ما يدور (مشيرة إلى التلفزيون) هنا ، هنا

سقراط : (وهو يواصل الكتابة)لم ؟

الزوجة : مجنون !

سقراط : آه . والجنون . . أهو انسحاب لا إرادى من الواقع لبشاعته ؟ أم هو تعبير عن رفضه ، ولكن بأبجدية خاصة للغاية ؟

الزوجة : مصرّ أذن ، على إغاظتى بحديثك المجنون !

سقراط : (ينظر إليها بطرف عينه)والحياة بغير بحث أو حديث ماذا تكون ؟ غابة ، أم صندوق قمامة ؟ .

الزوجة : (بحدة)ماذا ؟

سقراط : (بإيماءة خبيثة)لاشىء .

الزوجة : وأنت بدورك لا .

(يندفع إلى داخل المسرح شاب لاهث)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشاب : معلمي . . معلمي سقراط .
(يسكته سقراط بإشارة من يده)
سقراط : تريث ، حتى يخبو لهيب رئتيك !
(صمت)
سقراط : والآن ، كيف اجتزت حراس البيت ؟
الشاب : بتصريح من مسؤولي الأمن .
سقراط : تصريح ! أنت إذن تحمل ما يؤلم سقراط (بتوجس) بأي وجيعة أتيت ؟
الشاب : المعلم انتيثيناس . . عثروا عليه مشنوقا في بهو المخابيل !
سقراط : لم يرتو أنايتس بعد !
الشاب : البيان الرسمي يشير إلى انتحاره .
سقراط : مثل هذا الرأس لايسقط من تلقاء نفسه (ملتفتا إلى الزوجة) أتذكرينه ؟
الزوجة : (وهي تتابع الجهاز) من ؟
سقراط : الشهيد انتيثيناس .
الزوجة : تذكر الموتى ليس من فضائل .
سقراط : (باشمئزاز)فضائلك لامحل فيها للآخرين (للشاب) علام اتفقتم ؟
الشاب : رغم الحظر ، سنشيع جثمانه غدا عند الغروب .
سقراط : لولا الحصار ، لزحفت إلى هناك قبل الشروق (بخفوت) لن تسلموا من وخزات خراب أنايتس ، فحذار أن تتعثروا بحملكم النبيل .
الشاب : أهناك شيء آخر ؟
سقراط : فقط . لاتتعثروا بانتيثيناس .
(ينصرف الشاب)
سقراط : (لنفسه بأسى)بين همهمات المخابيل انتهى انتيثيناس ! كيف أصدق هذا ؟
الزوجة : أصديق كان ؟
سقراط : نِعْم الصديق . .
الزوجة : إذن صدق .
سقراط : كيف ؟ وقد توالت عليه الألسن الناعمة ، تغريه بكل ما تتوق إليه غرائز الهوام . لكنه أبى أن يستجيب وفاء لما يعتمل في رأسه من عدالة . . نهاية ظالمة لمفكر لن يتكرر !
(تنهض الزوجة وتغلق الجهاز بعصبية ، ثم تواجهه)
الزوجة : اخترتم مصائركم . . لقد استرضاكم أنايتس ـ وقت الأزمة ـ بما لو قبلتموه لكنتم الآن محط الأنظار ، بدلا من ضحايا الحصار . .
سقراط : ماحييت لن أقبل التعاون مع مزدري العقل .
الزوجة : كل حكماء أثينا تعاونوا . .
سقراط : إلا انتيثيناس .
الزوجة : ومن أجل هذا بكاه المجانين بحرقة !
سقراط : لاتسخري من بطل .
الزوجة : (مشيرة إلى ساقيه)حديث البطولة لم يعد يناسبك .
سقراط : كفى .
الزوجة : لابد أن أتكلم ، وإلا جننت .
سقراط : تكلمي ، لكن لاتتعمدي إيذائي .
الزوجة : معلّم الفضيلة ، لايحتمل شكوى زوجته المسكينة !
سقراط : وبعد ؟
الزوجة : (بنعومة)لاشيء . . لاشيء سوى محاولة الإحساس بالوقت ، إلى أن يأتي من تنتظرهم أوهامك .
سقراط : سيأتون .
الزوجة : من ؟
سقراط : محبّو الإنسان .
الزوجة : مرحبا بهم(مشيرة إلى الأثاث) ليطالعوا ما تمخضت عنه أفكارك الإنسانية !
سقراط : لايعنيني الترف الزائل .
الزوجة : إنني عاجزة عن فهمك . . تعادي الغوغاء وفي ذات الوقت أراك تستعذب عيشتهم !
سقراط : لم أكن يوما معاديا للبسطاء . ولكنني ضد أن ينقلبوا غوغاء تسحبهم من مقود الغريزة ، جعجعات المنابر .
الزوجة : (مصفقة)رائع ، رائع . لكنه على ما يبدو جهد ضائع . . فالبسطاء مصرّون على أن يموتوا غوغاء .
سقراط : (مشيحا)لن تفهميني أبدا !
الزوجة : الذي أفهمه وأشعر به ، هو أنني أتحلل شيئا فشيئا دون أن يكون بمقدوري عمل شيء ، سوى التطلع إلى الجهاز ، ثم إليك . وقد يحدث العكس وهذا هو التغيير الوحيد الذي أمارسه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سقراط : تركوا لك حرية الخروج .
الزوجة : إلى أين ؟ وأصدقاء الأمس يتحاشون مجرد تلاقى النظرات على الطريق .
سقراط : هناك آخرون .
الزوجة : من ؟ الخوارج !
سقراط : هم الأوفياء .
الزوجة : (بانفعال)لو انزاح ما نحن فيه بسلام . فثق أن بيتي لن يعود مرة أخرى جُحرا لأوفيائك .
سقراط : إذن ، فالحصار باق للنهاية !
الزوجة : الحرية فى متناول يدك .
سقراط : رأسى يأبى .
الزوجة : (بسخط)اضربه بالجدار .
سقراط : (بزهو)هو لا . أما أفكارى فنعم ، ولن يوقفها حصار أو جدار .
الزوجة : مجنون !
سقراط : (ببرود)وما الجنون ؟
الزوجة : أن أبصرك كل يوم .
سقراط : وما اليوم ؟
الزوجة : كالأمس .
سقراط : ولِمَ كالأمس؟
الزوجة : لأن زوجى بلا طموح .
سقراط : وما الطموح ؟
الزوجة : أن يكون اليوم أفضل من الأمس .
سقراط : بالنسبة لمن ؟
الزوجة : بالنسبة لنا .
سقراط : ومن نحن ؟
الزوجة : زوج وزوجة .
سقراط : وكيف أصبحنا هكذا ؟
الزوجة : بالعقد .
سقراط : وما العقد ؟
الزوجة : شهود .
سقراط : وما الشهود ؟
الزوجة : ناس .
سقراط : وبدون الناس . ماذا نكون ؟
الزوجة : (ساهمة)لاأدرى .
سقراط : مجرد ذكر وأنثى .
الزوجة : وبعد ؟
سقراط : ذكر وأنثى يلتقيان بالرغبة ، وينفضّان فور أن تخبو نشوة اللذة .
الزوجة : إلى ماتقودنى خباثتك ؟
سقراط : بالناس نرقى ، وبدونهم نهوى إلى مرتبة الأنعام .
الزوجة : وهل اندثر الناس ؟
سقراط : لاأراهم .
الزوجة : وكيف تراهم من عليائك هذى ؟
سقراط : (متلفتا)أين هم ؟
الزوجة : حولك ! يتدافعون بالأزقة .
سقراط : بلا عقول . لاأحد .
الزوجة : وما العقل فى تقديرك ؟
سقراط : سؤال لو آمنت بإجابته ستفضى بك إلى أنشوطة انتيثيناس .
الزوجة : لمَ ؟
سقراط : نعيش زمنا ، الحرب فيه مشهرة على كل ما هو عقلانى .
الزوجة : لصالح من ؟
سقراط : (بابتسامة)ويدعون أن سقراط وحده ، هو الذى يسأل أكثر مما يجيب !

(يتسلل رجل ملثم إلى داخل المسرح)

الزوجة : لاتراوغ . لصالح من ؟
سقراط : السعار الغريزى .
الزوجة : ولمصلحة من ؟ إذكاء هذا السعار ؟
سقراط : مستثمرى الدينار .
الزوجة : (وقد لاحظت الرجل) قف . من أنت
(يقترب منها الرجل صامتا)
سقراط : أجب يارجل حتى نراك !
الرجل : اخفضا صوتكما .

(يزيح اللثام)

سقراط : انايتس الابن !
أنايتس الابن : هو يامعلمى .
الزوجة : ابن الزعيم ، متسللا كاللص !
سقراط : متسللا ! أى خاطر سقيم هذا ؟ لقد أحنت دماء أنايتس المتلاطمة فى نظرته ، رؤوس حراس البيت .
أنايتس الابن : بل الذهب .
سقراط : آه من الغرائز .
أنايتس الابن : كيف حال معلمى ؟
سقراط : يلوكه الحصار حتى النزف . معذرة ، ساقاى تأبيان علىَّ النهوض لاستقبالك .
أنايتس الابن : يكفى ترحاب ملامحك .

سقراط : اجلس .

(يجلس انايتس على أول درجة من المدرج)

سقراط : لم خاطرت بالمجيء ؟

أنايتس الابن : لرؤية معلمي .

سقراط : لاتراوغ ، فما تشد عليه شفتيك يطل من عينك . ألق به .

(تتردد نظرة أنايتس الإبن بين سقراط وزوجته)

الزوجة : (لأنايتس)انتظر ، كي لاتلوث خيانتك آذان مواطنة مخلصة لأبيك . .

(تحمل التلفزيون ، ثم تنصرف)

سقراط : والآن . ألق به .

أنايتس الإبن : جئتك بالعفو .

سقراط : بئس الهدية !

أنايتس الابن : (بتوسل) معلمي . . الإعصار يلفك ، ورأسك لن يصمد له طويلا .

سقراط : وبعد ؟ .

أنايتس الابن : (بتردد)لن يكلفك العفو . سوى بيان تؤيد فيه الدستور الجديد . .

سقراط : آه . الآن ينشدون تأييد سقراط ! تُرى تقديرا أم ضعفا ؟ . أرجح الدافع الأخير ، فقد بدأ زيفهم يتبخر من الرؤوس .

أنايتس الابن : أبي هو الذى ينشد تأييدك ، فى مواجهة الجناح المتطرف بالحزب . وهذه فرصتك للنجاة من مصير انتيثيناس .

سقراط : أكانت الانتهازية ضمن ما علمتك ؟

أنايتس الابن : لاتقسُ علىّ . . الدستور الجديد يفسح المجال أمام العقل . فقد جاء مؤكدا على حرية الرأى ، و .

(يسكتة سقراط بإشارة من يده)

سقراط : كلمات ميتة ، لن تبرح الأسطر التى مُدّت فوقها .

أنايتس الابن : إنها مجرد بداية . . وبوسعنا أن نذود عنها ، وننميها .

سقراط : لا أومن بالبدايات الوثائقية .

أنايتس الابن : ألست القائل بأن الحرية هى زاد العقل ؟

سقراط : أجل .

أنايتس الابن : وبدون دستور . كيف تتحقق تلك الحرية ؟ .

سقراط : بالصغار .

أنايتس الابن : الصغار !

سقراط : بشرط أن ينموا إلى أعلى ككل شىء ذى قيمة فى الطبيعة .

أنايتس الابن : معلّمى ، تبدو اليوم غامضا .

سقراط : أعنى أن يشبوا أسمىَ وأقوى من الواقع المادى ولايكونوا مجرد ديدان تزحف أسفله ، وكأنه قدر لافكاك منه .

أنايتس الابن : وكيف يتحقق هذا ؟

سقراط : (يتحدث كما لو كان يشاهد ما يصفه)فصول ينتخب لها الصغارُ معلّميها . . ويختار فيها الناشىء العلوم التى تتفق مع ميوله . جلسات إنشاء يرف عليها شعار « اكتب ما تشاء فيما تشاء » ملاعب للصغار يحكمها الصغار بعدالتهم النقية (يحدق فيه) جيلٌ ضمانُ حريته ، هى حرية الممارسة التى جبل عليها منذ الصغر .

أنايتس الابن : (يقف)إنك تمضى حثيثا صوب الفوضى !

سقراط : لاتحدق فىّ هكذا ! الفوضى لاتخيفنى . فهى انحراف قد يصيب بعض الأحرار ، ومن السهل على الباقين محاصرته . المشكلة تكمن فى الخوف . ذلك الوباء الذى يصيب بالشلل عقول كل الخاضعين بالنشأة .

(يلتقط رزمة من أوراقه)

سقراط : ستجد فيها تفصيلا لنظرية ديمقراطية الصغار (يمد يده بالأوراق) خذهـا وانشرهـا فى كل أثينا .

أنايتس الابن : معلّمى ، البيان أو تسقط رأسك !

سقراط : خذها وانشرها .

أنايتس الابن : (وهو يتناول الأوراق)كم يعذبنى إصرارك !

سقراط : بك أضعافه ! إنك فى مقتبل العمر . .

أنايتس الابن : (ساهما)الضعف إحساس قد ينتاب المرء مبكرا . . وداعاً .

(يبدو سقراط مجهدا . يسبل عينيه ، ثم يحتوى رأسه بين راحتيه)

(ينسل أنايتس خارجا ، وقبل أن يغادر المسرح ، يضع بحذر الأوراق على الأريكة)

(تدخل الزوجة حاملة التلفزيون . تديره ، ثم تعود إلى الأريكة)

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

الزوجة : (ملوحة بالأوراق)أفكار الحكيم ، تأبى مبارحة الأريكة .

سقراط : (دون أن يرفع رأسه)سيأتي من يقدرها .

الزوجة : عِفْنا الانتظار !

سقراط : سيأتون !

الزوجة : أتراهم !

سقراط : ليس بالعينين .

الزوجة : هذه هي لوثتك .

(صوت موسيقى إعلانية ينبعث من التلفزيون)

الزوجة : كم هو رائع هذا الموكيت ! يبدو أن زمن السجاد قد ولّى .

(ستار)

المشهد الثاني

نفس الحجرة .
سقراط بمفرده منكبا على أوراقه .

(تدخل الزوجة مندفعة . تبدو في قمة السعادة)

الزوجة : (بنشوة)أيها العجوز . . فعلتها أخيرا !

سقراط : (وهو يواصل الكتابة)فعلت ماذا ؟

الزوجة : علام الكتمان ؟ فالأمر لم يعد يخفى على أحد .

سقراط : أى أمر ؟

الزوجة : (بانحناءة)أمر عودة حكيم أثينا وزوجته ، إلى الحياة .

سقراط : (يحدقها)حمرة وجهك تدل على أن زق النبيذ قد فرغ !

الزوجة : لم اقربه هذا الصباح .

سقراط : إذن أفصحى .

الزوجة : (بحماسة) سقراط ، ما حييت لن يخالجك أبدا مثل ذلك الزهو ، الذى انتابنى وسط الجموع . أثينا صامتة تنصت ، بينما الزعيم أنايتس يتلو بذاته بيانك المؤيد له !

سقراط : أتخرفين يامرأة ؟

الزوجة : رحلت الخرافة عن بيتى بغير رجعة . اسمع . .
(تدير التلفزيون)

صوت أصم من الجهاز : وها نحن الآن بفضل زعيم الحزب الشعبى ، نحلق فى الآفاق الرحبة للحرية . سقراط .

(تغلق التلفزيون)

الزوجة : (بافتتان)ما أبهاه وهو يتلو بيانك !

سقراط : (مشدوها)وغد . . أيكذب على رؤوس الأشهاد !

الزوجة : (بنفس الحماسة وكأنها لم تسمعه)وبالروعة أنايتس الابن ! صوته الهاتف باسمك وسط الجموع ، سرى بدفء النشوة فى روحى المقرورة .

سقراط : (بأسى)إذن ، فقد استجاب أنايتس الصغير لضعفه !

الزوجة : بل لدمه . . وهذا هو الوفاء .

سقراط : صلة الدم ، لامحل لها فى مجال الحقيقة . .

الزوجة : الحقيقة أنهم أخيرا سيأتون ، سيأتون كما توقعت ياعزيزى !

سقراط : (بحقد) لن يستثمر أنايتس أكاذيبه إلى هذا الحد . .

الزوجة : انتبه عزيزى . بعد أن رددها الجهاز لم تعد أكاذيب . . حقائق ، حقائق تلوكها الآن كل أثينا .

سقراط : غروب الحقيقة لايطول .

الزوجة : ومن قال بغير هذا ؟ لقد تفوهت بالحقيقة يوم قلت سيأتون . وهاهم فى الطريق إلينا .

سقراط : انتظارى لم يكن لهؤلاء .

الزوجة : وانتظارى كان لهؤلاء دون سواهم .

(تدور حول نفسها)

هؤلاء هم العطور والثياب . هم العيون اللامعة بالإعجاب هم الحرية (تتوقف وتنظر إليه)الحرية ياسقراط .

سقراط : الحرية ؟

الزوجة : أجل ، فهم الثراء . وبما أن تكلفة الحرية مرتفعة ، فالثراء هو الحرية .
(تنظر إلى أوراقه بخبث)

الزوجة : (وهى تصعد إليه) ترّهات قد باتت لاتليق بسقراط فى دوره الجديد .

سقراط : (محتضنا الأوراق) لا .

الزوجة : (بنعومة)هاتها ياصغيرى . هاتها وفارق عنادك اليوم ، إكراما لخاطرى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سقراط : إننى أستمد منها أنفاسى .

الزوجة : (وقد صار سقراط فى متناول يدها) يالك من صغير مدلل .

(تطوق عنقه بساعدها . يبدى مقاومة واهنة ، ثم يستسلم فتنتزع الأوراق) .

الزوجة : والآن اهدأ . . لم ترتجف هكذا ؟ فقد تم الأمر بسهولة تستحق عليها قبلة .

(تحاول تقبيله)

سقراط : (يدفعها لاهثا)ذئبة .

(تمزق الأوراق وتنثرها عاليا)

الزوجة : قربان عالمنا الجديد .

(يدخل حارس ، يتدلى من كتفه رشاش)

الحارس : أيها الحكيم سقراط .

الزوجة : (هابطة)سمعا وطاعة ، يارجل البشارة . .

الحارس : (بوجه جامد)ستشرُف الدار غدا ، بالقادة وعلى رأسهم الزعيم أنايتس .

الزوجة : (بانحناءة)أرجو أن تحجب حفاوة قلوب السكان ، حقارة المسكن .

(ينصرف الحارس)

سقراط : (لنفسه)بهذا لم ينتهه الأمر بعد .

الزوجة : ومن قال إنه انتهى !؟ لقد بدأ ، وسترى أى خير سيأتى فى أعقاب أنايتس (بوجه ضارع)سقراط ، لن يكلفك الأمر سوى حسن استقباله . .

سقراط : سيغادرنا والحقيقة تسطع من عينيه .

الزوجة : سقراط !

سقراط : (بإشارة من يده)دعى سقراط يفكر (لنفسه)البيان الزائف يحلق به الآن منفردا صوب قمة السلطة . كان سلاحه الناجز ، الذى أحنى به رؤوس المنافسين من رفاقه (بحقد) مهْلاً أنايتس . . نفس النصل سيكون بيد سقراط عند حضورك .

الزوجة : (بوعيد)سقراط !

سقراط : (يحدقها بازدراء)أخائفة ؟ تخشين تراجع الخير المقبل؟اطمئنى . ستشملك رعاية منافسى أنايتس بعد أن أنفُض يدى من حطام أكاذيبه ، على مرأى منهم .

الزوجة : لن تفعل هذا مادمت أتنفس .

سقراط : أتنتزعين لسانى ، كما انتزعت الأوراق ؟

الزوجة : (ببرود) إلغاء الزيارة ، أسهل . رسالة لأنايتس بما يعتمل فى صدرك من حقد عليه . . وبعدها تظل منبطحا فى عزلتك هذى ، إلى أن يعلوك تراب النسيان .

سقراط : أتشين بى ؟

الزوجة : وأقتلك . .

سقراط : تقتليننى ! من أجل ماذا ؟ الثياب والعطور . . ؟

الزوجة : من أجل أنايتس .

سقراط : (بحقد) الوغد . لقد امتلك أرواحكم !

الزوجة : (مشيحة) لاتسبّه . إنه جدير بالعرفان .

سقراط : (بمرارة) حقا ، لقد أراحنى من عناء تعاطى المعرفة .

الزوجة : أراحك من مسامير الصلب .

سقراط : مرغما .

الزوجة : لم لا ؟ وهو لم يغسل يديه بعد من دماء رفاقه . . وآخرهم أنتيثناس .

سقراط : حكيم أثينا مختلف . شوكة لايقوى أنايتس على ابتلاعها .

الزوجة : كان قد جهز صليبا يليق به .

سقراط : ولم تراجع ؟

الزوجة : . .

سقراط : (بابتسامة)أجيبى .

الزوجة : أخشى أن أجيب ، فتكون هذى آخر ابتسامة مزهوة تذوقها شفتاك . .

سقراط : (وقد ازدادت ابتسامته) وبعد ؟

الزوجة : تتوق إلى الحقيقة ؟

سقراط : أجل .

الزوجة : إذن اسمعها منى بكل مسامك . هناك حقا من تراجع ، لكنه بالتأكيد ليس انايتس (تتراجع ، ثم تنحنى) أنا التى تراجعت ، ثم انحنيت كما ترانى الآن . وبعد ذلك ظللت أقبل البساط بين قدميه إلى أن منحنا الحياة .

(فترة صمت)

سقراط : (لنفسه ورأسه بين راحتيه) عقلى الجاحد يأبى أن يسلم بمنحه الحياة التى تفضل بها الإله أنايتس . فهو - وكما خبرته - فى مصاف تلك الآلهة الدموية ، التى لاتمنح بدون أضحيات بشرية (يحدقها) لَمَ ذهبت إليه ؟

الزوجة : كان لابد أن أعترف بما ليس منه مفر .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

سقراط : وكم زيارة لأنايتس ، استغرقها اعترافك هذا ؟

الزوجة : . . .

سقراط : وهناك . . توسلاتك الناعمة وحدها ، هى التى أحالت ذلك الدموى إلى حمل .

(صمت)

سقراط : **(بصوت مبحوح)** لِمَ لَمْ ترحلى ؟

الزوجة : كى ترمينى عيون البلهاء ، بجريمة خذلان البطل !

سقراط : **(وقد أعاد رأسه بين راحتيه)** اللعنة على طول البقاء الزائف ! رائحة العفن المنبعثة منى ، لاتطاق **(يحدقها)** لابد من الرحيل .

الزوجة : (ببرود) وما الذى يعوزك ؟

سقراط : الوسيلة .

الزوجة : تنتظرك .

سقراط : إلى بها .

(تغادر المسرح)

سقراط : (لنفسه) أمر غريب ، فوّاح هذا الكمُّ من العفن من جثة فسدت كل أحشائها

(تدخل الزوجة ، وخلفها الحارس يحمل تابوتا)

الزوجة : **(مشيرة إلى موضع أسفل المدرج)** هنا .

(يضع الحارس التابوت ، ثم ينصرف)

سقراط : **(محدقا فى التابوت)** أخيرا . وبعد أن ولت اللحظة المناسبة ! **(للزوجة)** هيا .

(يرتكز عليها حتى تواريه التابوت)

الزوجة : **(قبل أن تغلق التابوت)** أهناك شىء آخر ؟

سقراط : **(من داخل التابوت)** فقط . أحكمى إغلاقه كى لاينسرب منه تيار العفن ، فيتنسمه الصغار رغما عنهم .

(تغلق التابوت . تتناول من دولاب الكتب مدقًّا ووعاء مسامير . تبدأ فى تثبيت غطاء التابوت بالمسامير)

(يدخل الحارس وبيده كأس)

الحارس : السم .

الزوجة : **(وهى تواصل الدق)** قد سرى فيه بأكثر مما يستحق .

(يضع الحارس الكأس فوق التلفزيون ، ثم يديره)

صوت أصم من الجهاز : بفضل كفاح زعيم الحزب الشعبى نحلق الآن فى الآفاق . .

(ستار)

القاهرة : أحمد دمرداش حسين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسرحية

الأرملة الصغيرة

مسرحية من فصل واحد

نبيل مرسى

الشخصيات حسب الظهور

- سنبا : أرملة الملك توت عنخ آمون (٢٠ سنة)
- مريت : أرملة الملك كارا، أخت سنبا (٢٥ سنة)
- سشن : فلاح ، . . . . . (٢٥ سنة)
- حورمحب : قائد عسكرى (٣٠ سنة)
- كاى : كاهن آمونى (٥٠ سنة)

الزمن : نهاية الأسرة الثامنة عشر (١٣٥٠ قبل الميلاد)
المكان : غرفة المومياء بمقبرة الملك توت عنخ آمون (مدينة طيبة)

المنظر :

• يتكون من باب وحيد بالوسط بعمق المسرح . وراء الباب فى الخلفية شعاع . عمودان على جانبى الباب على الطراز الفرعونى للدولة الحديثة تابوت المومياء فى وسط الغرفة . الإضاءة خافتة .

(المشهد الأول)

الأرملة سنبا جاثية بجوار التابوت ، تنظر إليه فى صمت تدخل عليها مريت

مريت : أختاه . أيتها الأخت سنبا (**لاترد عليها**) . أختاه . لقد انقضى حداد الأربعين ، وعليك أن تخرجى من صوْم الكلام . أختاه .

سنبا : ماذا تريدين من أختك يامريت ؟

مريت : اشتقت إلى صوتك .

سنبا : لماذا جئت ؟ ألم تملّى من التردد على ، أم أن لديك رغبة فى التخلص من دَين العزاء ؟ اطمئنى . لقد عزيتنى أكثر مما عزيتك . أم أنك قد تعودت على الثرثرة بتلك الكلمات الجوفاء التى سمعتها منى من قبل .
كفى عن البكاء . هذا قدر . حاولى أن تنسى . كلمات . كلمات .

مريت : ومع ذلك لانملك سوى أن نتبادلها عند المصائب . الرغبة فى الحياة هى التى تدفعنا لترديد تلك الكلمات .

سنبا : الرغبة فى الحياة تحد لرغبات الموت (**تشير للتابوت**) كما ترين . . الموت دائماً هو المنتصر . لذلك لاداعى لاستفزاز الموت بتلك الرغبات . لاداعى للخوض فى معركة مفضوحة النهاية .

مريت : بالبشاعة !.
سنبا : للأسف تلك هى الحقيقة .
مريت : لا . . أنت لاترين سوى القبح .
سنبا : الحقيقة لها وجه واحد ، ولكنكم لاترون سوى الأقنعة .
مريت : إنها ليست نهاية العالم . مات زوجى أيضاً و . . .
سنبا : وفعلت أكثر مما تفعله أى أرملة . أنسيت نواح الليالى وحداد السنين ؟
مريت : ولكننى لم أكتف بذلك . إننى أسعى للانتقام .
سنبا : اه . . هذا إذن سبب قدومك . جئت لتعقدى معى حلف الانتقام .
مريت : زوجانا قتلهما خنجر واحد . فلننتقم لهما إذن بضربة مشتركة .
سنبا : أنت تشعريننى بالخوف أحياناً . . يخيل لى أنك لست أختى ذات الضفائر والبسمة البريئة .
مريت : كل شيء يتغير .
سنبا : نحو الأسوأ .
مريت : يتحرك .
سنبا : إلى الهاوية .
مريت : يتحرك . . أما أنت فلا زلت مقيدة فى ضفائرك .
سنبا : لاحرية فى الانتقام .
مريت : إذا كانت الحياة كلها قيود فلنقض على مللها بالتخلص من قيد بعد قيد .
سنبا : الانتقام قيد لايروق لى .
مريت : القيود هى التى تختارنا .
سنبا : أكره قيد الانتقام .
مريت : ماذا تحبين إذن ؟ الانعزال فى هذه المقبرة ؟ النواح والعديد ؟ هجر القصر وترك المملكة بلا ملك ؟ الحراس فى القصر يلهون على كرسى العرش . واحد ينصب نفسه ملكاً وآخر يقلد الملك فى جلسته ساخراً . وبالأمس تجرأ حارس وزوجته وناما فى مخدعك .
سنبا : هل أعادا ترتيب الفراش أم لا ؟
مريت : لك كل الحق فى تكذيبى . إن ما يحدث الآن لايصدقه عقل . لست أدرى من أين جاءتهم كل هذه الجرأة . الخوف فى العيون تحول إلى وقاحة مخيفة . أنا لاأستطيع طرد كل من فى القصر . هناك خدمة تشفع لبعضهم وحتى لو طردتهم كلهم وأتيت بغيرهم فسيفعلون نفس الشيء . ماذا تنتظرين من مماليك بلا ملك ؟ عودى معى إلى قصرك . كل عودة لى فى غيابك إلى القصر يصحبها الخوف من تمرد كبير .
سنبا : كل شيء فيه يذكرنى بتوت عنخ آمون .
مريت : (تشير للتابوت) ألا يذكرك توت عنخ آمون بتوت عنخ آمون . هناك يحيا معك ، ولكن هنا تموتين معه . على الحياة أن تستمر . قُتل زوجى وانفرد توت بالحكم وقُتل توت . وعليك أن تتزوجى من آخر ليتولى زمام الأمور . هذا هو قدر من أنجبها إخناتون . لو كان لنا أخ لما كان هذا قدرنا . أعلم أنك ترين وجه توت فى كل الوجوه ، ولكن . .
سنبا : بل أرى كل الوجوه فى وجه القاتل .
مريت : لاتبعثرى دماء زوجك على كل الأكف .
سنبا : عيونهم تلتهمنى . كبير المنحطين رفض أن يأخذ أى شيء مقابل عمله .
مريت : مجاملة لمولاته ولروح مولاه .
سنبا : كبير الحراس يتلصص علىَّ أحياناً .
مريت : يطمئن على مولاته .
سنبا : وأحياناً أخرى يحاول لفْت نظرى إليه .
مريت : طمعاً فى زيادة راتبه .
سنبا : حتى فى الجنازة لم يرحمونى . خلف الدموع كان الطمع فى العيون .
مريت : لقد كنت فى حالة لاتسمح بأن تلاحظى بركاناً . أنت واهمة . حتى لو حدث كل ماقلته فذلك لايجعلك تكرهينهم . أى امرأة تشعر بتلك النظرات خصوصا لو كانت جميلة .
سنبا : وملكة بلا ملك . إنهم يحلمون بالعرش .
مريت : من حق أى فرد أن يحلم . زوجانا وصلا للحكم بعد طول حلم . ولاتحدثينى عن الحب وحده . . ليس من الجرم أن يحلم المرء بأن يصبح ملكاً ، ولكن الجرم كل الجرم أن يرتكب جريمة من أجل تحقيق حلمه ، وهذا مافعله الكاهن « كاى » . . إنه فى طريقه الى الكرسى ، فلنفعل أى شيء قبل أن يجلس عليه .
سنبا : إذا كان الحلم من حقهم كما قلت ، فلماذا طردت من توهم أن حلمه حقيقة ؟
مريت : ليس من حق الواهم أن يفرض وهمه على الآخرين . بالإضافة إلى أننى أخشى ألا يكونوا حالمين فقط . أخشى أن يكون فيهم من هو مثل « كاى » .

سنبا : وهناك أيضاً من هو مثل « كارا »
مريت : ومثل توت .
سنبا : لا . لايوجد مثل توت .
مريت : علينا أن نتأكد من ذلك . فلنختبر . ثم نختار
سنبا : أنا وحدى لى حق الاختيار .
مريت : بدأت تتحررين من ضفائرك .
سنبا : لاجمال فى الضفائر والشيب فى الرأس .
مريت : لن تندمى . سأذهب لأعلن الخبر . الملكة سنبامون ابنة الملك إخناتون . أرملة الملك توت عنخ آمون ، تخرج من حدادها ، وتعود إلى قصرها ، و . . .
سنبا : لا . لن أعود إلى القصر . إذا كان الجلوس غير الشرعى على كرسى العرش يخيفك . فأت بالكرسىّ إلى هنا . من هنا أختار الملك الجديد .
مريت : كما تشائين ياأختاه .
(تتجه مريت إلى الباب . . تتذكر)
نسيت أن أقول لك أن سشن فى انتظار مقابلتك .
سنبا : دعيه يدخل .
(تخرج سنبا تخاطب التابوت) .
تُرى أأخطأت فى حقك أم فى حق نفسى ؟ ملكة تتاجر بنفسها من أجل الحفاظ على العرش . تُرى كيف سيكون الدفع ؟ الوسامة ، أم الفروسية ، أم طيبة القلب ؟ وهل من الممكن أن يكونوا فى شخص غيرك ؟ لا أعتقد . . رُدّ على . أنت تقتلنى بصمتك هذا .
(يدخل عليها سشن)
سشن : مولاتى (ينحنى)
سنبا : مرحباً أيها الصديق .
سشن : أربعون يوما وأنا محروم من سماع هذه التحية ، ولكننى كنت أقرأها فى عينيك .
سنبا : لقد تأخرت .
سشن : هذا هو موعدى . كيف حالك .
سنبا : كما ترى .
سشن : إننى أراك فى تحسن . الأميرة مريت أخبرتنى بقرارك .
سنبا : وما رأيك ياسشن ؟
سشن : رأيى يتوقف على من ستختارينه زوجاً ، ولكن مبدئيا فما فعلتِه هو المطلوب .
سنبا : وأنت ماذا تفعل ؟ كيف حالك ؟ كيف تسير معك الأمور ؟ هيا حدثنى ياسشن .
سشن : لاتسألى فلاحاً عن حاله مرتين فهو لايتغير . بالنهار فلاحة ، وبالليل نوم .
سنبا : وهل أنت راض بهذه الحياة ؟
سشن : اعتدت عليها . منذ طفولتى وأنا أحياها .
سنبا : بدأت أعتاد هذه الغرفة .
سشن : الأرض تعطينى خيراً . فماذا تأخذين أنت من هذه المقبرة ؟
سنبا : وماالذى آخذه خارجها ؟
سشن : لاشىء ؟ لاشىء ياصاحبة الجاه ؟
سنبا : لاشىء .
سشن : هناك أناس يفتقدون كل شىء أيتها الملكة ، ومع ذلك يتشبثون بالحياة .
سنبا : ما فائدة أن يفقد الإنسان كل شىء ويتشبث باللا شىء . ما فائدة أن نعتاد الحياة ولسنا سعداء فيها . ما فائدة أن تكدح فى الأرض لمجرد أنك اعتدت على ذلك . ألم تسأل نفسك : أين حقى فى السعادة ؟
سشن : إننى أعتبر نفسى مضحياً فى سبيل إسعاد الآخرين .
سنبا : وهل عرفوا طعم السعادة بتضحيتك هذه ؟
سشن : (متهربا) أنا فلاح ، مهمتى فى الحياة أن أزرع الأرض . ليس من شأنى إحصاء البسمات . أنا لست مسئولا عن مصير ماأزرعه . ليس من مهمتى أن أسأل إذا كان قد وصل إلى معدة متخمة أو فارغة . لست مسئولا عن الأشياء الأخرى التى يحتاجونها ، مع علمى بأن ما ينقصهم تمتلكونه .
سنبا : لم لاتأخذونه منا ؟
سشن : لم لاتعطوننا إياه ؟
سنبا : ربما نكون قد اعتدنا عليه .
سشن : الاعتياد على شىء مسلوب لايعطى الحق فى امتلاكه . إن ما أخذتموه منا لم تحسنوا استخدامه . على الأقل لم تسعدوا به . لذا يجب أن نتعلم كيف نسترد ماأخذتموه .
سنبا : خبيث أنت أيها الفلاح الصديق . تقول إن مهمتك فى الحياة هى الفلاحة فقط ، وتحرض على شىء آخر .
سشن : أحـرِّض ؟! لم يسمع بهذا الكلام حتى الآن سواك .
سنبا : حتى الآن . أنت صديق .

سشن : ليتنى ما كنت .

سنبا : أنادم حقاً على هذه الصداقة ؟ ألا تفخر بها أمام الناس ؟

سشن : أنا آتى إلى هنا سراً .

سنبا : سراً ؟!

سشن : أخشى أن أحاربكم ذات يوم فيقال لى : أنت منهم .

سنبا : أنت منا . ألم تكن صديق الملك (تؤكد)

سشن : الملك مات ، فما المبرر لترددى عليك . الملك كان صديقى قبل أن يصبح ملكاً . أقصد قبل أن يفسده الحكم .

سنبا : ولكنك كنت تتردد عليه فى القصر .

سشن : لأعيده إلى الفلاحة . إلى الأرض . أنا لست منكم .

سنبا : لست أفهم مامعنى أن تكون صديقى ، وفى نفس الوقت تستعد لمحاربتى . وإذا لم تكن صديقا ، فماذا تسمى هذه العلاقة ؟

سشن : لست أدرى . هناك شىء ما يجذبنى إليك . ربما كان واجب الصديق نحو أرملة صديقه ، وربما كان . .

سنبا : الحقد .

سشن : الحقد ؟

سنبا : أنت تحقد عليه ، لأنه كان فلاحا مثلك ، واستطاع أن يصبح ملكاً ، أما أنت . .

سشن : أنت تعرفين أنه قد عرض علىَّ أن أختار أى منصب وقد رفضت . لو كنت كما تعتقدين طامعا فى الحكم لقبلت المنصب . الرحلة من المنصب إلى العرش أقرب بكثير من الفلاحة إليه .

سنبا : أنت نادم ، وتريد أن تلحق بالرحلة . إن هذا المكان به أفضل مناخ يتنفس فيه الحاقد . يكفيه متعة أن يرى فيه تابوت من كان يمرح فى الحياة . يكفيه أن يرى أرملته فى هذه الحالة . . أيها الحاقد . لقد سقط عنك قناع الصداقة .

سشن : يالك من غبية !

سنبا : غبية ؟! كيف تجرؤ ؟!

سشن : أيتحول الحب هكذا بمنتهى السهولة إلى حقد ! أنا أحبك يا امرأة . أحبك مع أنك مولاتى ، وأرملة صديقى ورفيق طفولتى . أحبك مع أنك عدوة أهلى ، والمسئولة عن تعاستهم وتعاستى (للتابوت) أعلم أننى أخونك . . أمزقك . آه أيها الصديق ما أتعسنى . لماذا قُتِلت وتركتها لى ؟ لماذا لم تنتحر وراءك ؟ . أترفضين الحياة وتدافعين عما تمتلكينه فيها ؟ . . حتى فى حزنكم لاتنسون أدوات الزينة ! لماذا أحببتك ؟! لماذا يا امرأة ؟!

سنبا : بدأت تخطو الخطوة الأولى نحو الكرسى .

سشن : اللعنة عليك وعلى الكرسى .

(يخرج . . تتجه إلى الباب وتصيح) .

سنبا : اللعنة عليكم أيها الطامعون (للتابوت) الأقنعة بدأت تتساقط ياتوت حتى سشن لست أدرى كيف تجرأ وخاطبنى بهذه الطريقة . أخشى أن يكون ما حدث هو بداية المهزلة , أخشى ألا يكون سشن هو الوقح الوحيد . لكن ، لا . لن أُجبر على الاختيار . لن يخدعنى أحد . سأحرق أوراقهم بمجرد كشفها . لن يجلس على الكرسى إلا من أريد . ثق أننى لن أجبر على الاختيار ياتوت .

(إظلام)

(المشهد الثانى)

(نفس المنظر . . كرسى العرش أضيف إلى المنظر ، الكرسى فوق منصة صغيرة فى العمق بجوار الباب . سنبا تدور حول الكرسى

سنبا : يوم . . اثنان . ثلاثة . عشرون ، ولم يتقدم أحد . هل رحل الرجال عن طيبة ؟

(مريت تدخل عليها)

لماذا لم يتقدم أحد يا مريت ؟ أشعر أن فى الأمر مؤامرة .

مريت : ليس فى الأمر مؤامرة يا أختاه ، ولكنه . . الخوف .

سنبا : الخوف ؟؟

مريت : هناك من يتبع « كاى » ويخشى « حور محب » ، وهناك من يتبع « حور محب » ويخشى « كاى » .

سنبا : ومن لا يتبع أحدا ؟

مريت : يخشى من هذا وذاك .

سنبا : وتقولين . . ليس فى الأمر مؤامرة . اذهبى وأحضرى حور محب على وجه السرعة .

مريت : إنه فى انتظار مقابلتك .

سنبا : دعيه يدخل واتركينا وحدنا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مريت : هل تخفى سراً عن أختك ؟

سنبا : لا ، ولكننى لا أريد محاسبته أمامك . لا تنسى كبرياء العسكرى .

مريت : حسناً . سأذهب لأعيد إعلان الخبر .

(تخرج . . تتجه سنبا إلى كرسى العرش وتجلس عليه فى كبرياء . يدخل حور محب

حور محب : حور محب تحت أمرك يا مولاتى .

سنبا : **ما هذا الذى يحدث يا حور محب ؟**

حور محب : ماذا يحدث يا مولاتى ؟

سنبا : كيف تتجرأ أنت وكاى على إرهاب الناس ؟

حور محب : كاى وحده الذى يرهبهم ولهذا فهو عدوى

سنبا : إذا كان كاى عدوك كما تقول فلماذا لم تقتله ؟ ألم يقتل ملكك ؟ أين وعدك لى ؟

حور محب : ليس هذا هو الوقت المناسب للانتقام . أنت تعلمين أنه بإشارة منى يموت ، ولكننى لا أريد حربا أهلية فى هذا البلد .

سنبا : لم لا تقتله بسهم طائش ؟

حور محب : لا توجد الآن سهام طائشة . . كل سهم موجه من قبل صُنعه ، والسهام كلها موجهة الآن نحو هذا الكرسى ، ومن واجبى كقائد عسكرى أن أحميه .

سنبا : كيف تحميه أيها القائد العسكرى . بالسيف أم بالزواج منى ؟

حور محب : بالسيف ، وبالزواج منك . إننى فى انتظار موافقتك ، وأرجوك الإسراع . الأوضاع أصبحت خطيرة جداً . الحيثيون الأعداء يرون فى سقوط هذا الحكم أمل فى ردّ هزيمتهم ، ذلك أننا انتصرنا عليهم من خلال هذا الحكم . إنهم يرون أن الكاهن كاى أفضل ملك لهم . فكاى لا يفهم الأمور العسكرية ، وبالتالى سيُضعف الجيش وتصبح بلدنا نهبا لهم .

سنبا : من أين جاء بكل تلك الأموال ؟

حور محب : نصف تلك الأموال أخذها من الحيثيين ، والنصف الآخر نهبها من خير هذا البلد ، وهوينفقها الآن على الفقراء لتعود إليه فى الغد أضعافاً مضاعفة .

سنبا : إن ما يدهشنى أنك تعلم بكل هذا ولم تقتله .

حور محب : كاى ليس وحده . له أتباع لا يعرفون حقيقة لعبته القذرة . إذا جعلتنى ملكاً فسأعمل على تطهير عقولهم ، وسوف يقتلونه بأيديهم ، ولكن إذا قتلته الآن يصبح فى نظرهم بطلا ويعملون على الانتقام له .

سنبا : لم لا تقتله بسهم لا يعرف أحد مصدره .

حور محب : تلك الخدعة لم تعد تجدى . أصبحت الآن مكشوفة للجميع . بالإضافة إلى أننى أحتقرها . وتلك الخدعة لا يلجأ إليها سوى الجبان .

سنبا : رغم كل ما قلته . أنت مطالب الآن بقتله كى أقبل الزواج منك . إننى لا أستطيع أن أقبلك لمجرد وعد منك بالخلاص . . مهرى أيها الرجل هو رأس كاى .

حور محب : أنت تطلبين منى حربا أهلية .

سنبا : عليك أن تحقق ذلك الأمر الصعب.أن تقتله ، وأن تحافظ على الأمن .

حور محب : أنت لا تريدين صالح هذا البلد . أنت تريدين إرضاء غرورك . لن يكون مهرك دماء هذا الشعب .

سنبا : ليس من حقك أن تتكلم عن الشعب ، وأنت عاجز عن صدّ الخطر الذى يهدّده . أنت تفتعل تلك الحرب فى مخيلتك . أنت تخاف من كاى .

حور محب : لن أدمر هذا البلد من أجل غرور امرأة .

سنبا : أيها العسكرى أنت جبان .

حور محب : لا أسمح لك .

سنبا : لن أتزوّج من رجل أشك فى رجولته .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(يصفعها بعنف . صمت)

سنبا : ما هذا الذى فعلته ؟

حور محب : ما هذا الذى فعلته ؟! مولاتى . . لست أدرى كيف جرؤت ! أرجوك أن تسامحينى .

سنبا : ستندم على ما فعلته ندماً يجعلك تتمنى الموت . اغرب عن وجهى .

حور محب : لن أخرج قبل أن أكفر عن ذنبى .

سنبا : حتى حياتك من بعد البعث لن تكفر عن هذا الذنب . اخرج من هنا .

(يدخل كاى)

كاى : أخرج أيها الحور محب ولا تزد من غضب مولاتك . معذرة يا مولاتى . التجسس عيب من عيوبى .

سنبا : كيف تجرؤ على الدخول هكذا بدون إذن . أين الحراس ؟

كاى : حراس القائد نائمون أيتها الملكة .

حور محب : لماذا أتيت ؟

سنبا : أوصلت بك الوقاحة أن تأتى وتدنّس مقبرة من قتلت .

حور محب : لماذا أتيت ؟

كاى : الملكة أعلنت عن طلب زوج وها آنذا .

سنبا : أنت ؟!

حور محب : أتتزوجك أنت !؟

كاى : وما الغريب فى أن أكون زوجا . أنا لست قاصراً أيها القائد . هل عندك شك فى رجولتى .

حور محب : يا للوقاحة !

كاى : لم تتكلم بالنيابة عن غيرك ؟ أنا لا أطلب الزواج منك . أعط العروس حق إبداء الرأى .

حور محب : اتعتقد أنها من الممكن أن تقبل الزواج ممن قتل زوجها ؟!

كاى : تلك الجريمة لم تثبت على حتى الآن . إذا كنت قاتلاً أيها الحور محب ، فلماذا تركتنى بعيداً عن يد العدالة ؟

سنبا : أجب يا حور محب .

كاى : لماذا تتركنى أخاطبك الآن بهذه اللهجة ؟

حور محب : لا تتوهم أنك فى موقف أفضل من موقفى . أنت تعلم أنك بإشارة منى تموت .

كاى : وأعلم أيضاً ولماذا لم تفعلها . لماذا لا تفعلها ؟

سنبا : أجب يا حور محب .

كاى : هل يدُعداُلتك قد أصابها الشلل ؟

حور محب : (متهرباً) لا أريد أن ألوث يدى بدمك .

كاى : إذا لم تكن قاتلاً فتعلم كيف تموت .

سنبا : أنتما لا تصلحان لشىء .

كاى : هل أفهم من هذا أن فى الساحة جديدا .

سنبا : (بتأمل) فى الساحة فارس جديد .

كاى : أخشى أن تكون انتصاراته من وحى خيالك .

سنبا : هذه الأرض أنبتت الأبطال ، وهى قادرة على أن تنبت وتنبت . فى الساحة فارس جديد : مارد تمنعنى عن رؤيته غشاوة سوداء . مارد سيحول حياتك لكابوس يتلوه كابوس (لكاى)

كاى : هذا ليس بفارس . هذا شبح .

سنبا : اسخر كما شئت ، ولكنك فى الغد لن تجد الوقت للسخرية . كل ما ستفكر فيه . كيف تنجو .

كاى : أنا أمزح يا مولاتى فلا تغضبى .

حور محب : لا تمزح مع مولاتك مرة أخرى .

كاى : حسناً . لن أمزح معها بشرط ألا تمزح معى بنكتة المارد تلك .

حور محب : إنه لا يزال يسخر منك . كيف تتركينه يخاطبك هكذا ؟

سنبا : كيف تركتك تصفعنى . يبدو أننى قد فقدت هيبتى .

(تتجه للباب)

حور محب : إلى أين يا مولاتى ؟؟

سنبا : إلى مكان لا أراكما فيه . إلى الأسواق والحوارى والطرقات .

كاى : أنفاسى تحيط بتلك الأماكن .

سنبا : سأطهرها . سأنتزع الخوف من النفوس .

كاى : لو تخلصوا من الخوف سيسقطونك .

حور محب : لا تستمعى إليه يا مولاتى . اذهبى وقولى لهم : إن من حق كل فرد أن يشعر أنه شريك فى الحكم .

كاى : معنى كلامك هذا أن كل فرد له الحق فى فراش الملكة . لالا . انت تحوّل الملكة إلى عاهرة أيها الرجل الشريف .

حور محب : مولاتى ! كيف تسمحين له ؟!

سنبا : (وهى تفكر) رد عليه أرجوك يا حور محب .

حور محب : كيف أرد عل رأى يقول إن قرارات الحكم تخرج من فراش الملكة ؟!

كاى : ألم يحدث ذلك فى عهد الملك توت .

سنبا : ملعون يا زمن الزيف . ملعون يا كرسى العرش .

(تخرج)

كاى : حقاً ملعون هذا الزمن ، ولكى تكون لك الكلمة الأولى فيه يجب أن تتكلم بلغة هذا العصر .

حور محب : أنت تفسد كل شىء .

كاى : أنت تحاول إصلاح المستحيل .

حور محب : أنت الذى قمت بالتخريب .

كاى : الخراب ليس وليد اليوم .

حور محب : لماذا لم تحاول إصلاحه .

كاى : لو حاولت إيقاف العجلة الجهنمية دهستك . أنت تبحث عن البطولة فى زمن يتساوى فيه البطل والجبان . أنت تعتقد أنك بطل لأنك لم تسقط حتى الآن ، وأنا فى نظرك جبان لأننى قد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سقطت ، ومع ذلك أتباعى بقدر أتباعك ، وهم يعتقدون أننى بطل .

حور محب : غدا تنكشف الحقيقة .

كاى : حتى لو اكتشفوا الحقيقة . . سينسونها . سينتزعونها من الأعماق ، لأن الحقيقة تقول لهم : لقد كنتم بلهاء . . سيتشبثون بالوهم ، ويعلمونه للأجيال .

حور محب : وما الضرر فى أن تكون بطلا حقيقياً ؟

كاى : وما الفائدة ؟ لم لا تختصر الطريق ؟

حور محب : ما الفائدة ؟! على الأقل . . احترام الذات .

كاى : المهم احترام الآخرين . المجنون بالعظمة يحترم ذاته ، ولكنه غير محترم فى نظر الآخرين . حين ارتديت زى الكهانة احترمونى مع أننى رجل فاجر .

حور محب : ألا تخجل من نفسك وأنت تتعرى هكذا أمامى ، أم أنها دعوى للتعرى أمامك .

كاى : أنا لست فى حاجة لذلك . أنا أعرف عنك كل شيء حتى حادثة العصفور . أقاربك يعشقون المال بطريقة غريبة .

حور محب : حادثة العصفور ؟!

كاى : نعم . وهل نسيت ذلك العصفور الذى أهداك إياه والدك ؟ مسكين ذلك العصفور . لم يتحمل لعبك الثقيل فمات بين يديك . وقتها بكيت وجريت إلى أبيك تبكى فقال لك : لا عليك . . لا عليك . . سأهديك عصفوراً آخر . منذ تلك اللحظة وأنت تعشق قتل العصافير ، وخنق عرائس أختك ، ولهذا نجحت فى مهنتك ، وحاربت الحيثيين لإرضاء نزعتك الدموية . إذا أهديتك كلّ اسبوع رجلاً من أتباعى لتقتله ، فهل يرضى هذا نزعتك الدموية ؟ فتتحالف معى ومع الحيثيين . لم لا ؟ . نتشارك فى الحكم كما فعل الملك كارا والملك توت . أما الملكة فلا تشكل لنا أى عائق . نستطيع التخلص منها بسهم طائش ، أو بكوب من الماء المسموم .

حورمحب : لم ولن أرى أشد منك حقارة وغباء . لن تستطيع أن تشوّه صورتى بحادثة العصفور تلك التى بنيت عليها كل ما قلته . كل ما قلته باطل يا كاى . أنا لم أقتل ذلك العصفور الذى أهدانى إياه أبى ، ولم أخنق عرائس أختى ، والدليل على ذلك بكل بساطة أيها الغبى . أننى ولدت يتيم الأب ، وليس لى أخت .

كاى : أقاربك خدعونى إذن !

حورحب : أقاربى يعشقون المال كما قلت ، ولهذا باعوا لك تلك الحادثة الوهمية التى لن تستطيع استغلالها . الأقارب أقارب وإن كانوا يعشقون المال . أنا أرفض التحالف معك ومع أسيادك الحيثيين . ضد من أتحالف معك ومعهم . أنا أرفض كل ما قلته عن مفهومك المشوّه للبطولة . والسبب فى ذلك بكل بساطة أننى أحترم ذاتى . لقد فقدت العرش بسبب صفعة . لأننى احترمت ذاتى ، ولم أكن أسعى إلى العرش من أجل مصلحة شخصية ، ولكن لأحميه منك . لن تجلس على هذا الكرسى ياكاى ، وإن جلست فسأعمل على إسقاطك ، لا لأننى أبحث عن البطولة ، ولكن لأننى رجل يحترم ذاته .

كاى : أنت إذن تعلنها حرباً أهلية .

حورمحب : لن تكون هناك حرب لأنه لن يكون لك أتباع . سأعلمهم أن الآلهة لا توكّل الملاعين ، وأنك بعيد عن الدين ، وأنك لا ترمز للإله آمون بشيء ، وسأعيد للمعبد كل الكهان الذين وقفوا ضدك فطردتهم . أنت عدوى ، وعدو كل البشر ، وسأعمل على تطهير الحياة منك حتى آخر نفس فى حياتى .

(يخرج)

كاى : الويل لك . الويل لكل من يقف ضدى . هذا الكرسى لى ، ولن يكون لأحد سواى (**يجلس عليه**) ها أنا جالس عليه يا حور محب . ها أنا جالس عليه يا سنبا رغماً عنك . كيف أتخلص منهما حتى يكون لى هذا الكرسى دون اعتراض من أحد . كيف ؟ كيف ؟ (**يجوب المكان وهو يفكر**) الملكة لا تثق فى أحد ، وكل من يحيط بها يعلم ذلك . إذا فقد الإنسان الثقة فيمن حوله ، فسينظر لبعيد . مهما كان ذلك البعيد . آه وجدتها . سأكتب رسالة باسمها مختومة بخاتمها الملكى ، موجهة إلى ملك الحيثيين . تقول فيها . تقول فيها . . آه . . إنها تريد أن تتزوج من أكبر أولاده . الأمير زاتانـزا ، لتجعله ملكاً على هذا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

البلد ، لأنها تأبى أن يكون زوجها من رعاياها . عندما تقع هذه الرسالة فى أيديهم ، سيطالبون برأسها ، وحورمحب أول من سيطلب ذلك . وبعد إعدامها أكشف براءتها باتهام حورمحب بسرقة الخاتم الملكى الذى سيوجد فى بيته . فيطالبون بموت حورمحب عقاباً له .. وبعد ذلك .. وبعد ذلك أيها الحبيب (للكرسى) تكون لى وحدى .. ها ها هاها هاى .

(إظلام)

المشهد الثالث

نفس المنظر

(تدخل سنبا وسشن ومريت)

سنبا : أهذا الحد تملكهم الخوف !! ماذا أقدم لهم أكثر من هذا !؟ ملكة تعرض نفسها للزواج ولا يتقدم أحد !! (فى نفسها) أأنا قبيحة لهذه الدرجة ؟ إنهم يطعنوننى فى أنوثتى . ألا أستحق أن يغامر واحد فيهم بحياته ؟ أين شجاعتهم عند الحروب ؟!

سشن : شجاعتهم تلك من أجل بلدهم . من أجل الماضى والحاضر والمستقبل ، أما أنت فمجرد جزء صغير من حاضر لا يرضون عنه .

مريت : هى ملكة هذا البلد ووجودها شرعى .

سشن : ولكنها لا تساوى شيئاً بلا ملك قادر على الحكم .

سنبا : هل تقدم أحد منهم ورُفض ؟!

سشن : إنهم لا يصدقون هذا العرض . يعتقدون أن عرضك هذا تمثيلية أو خدعة أو لعبة . لقد اعتادوا على أن يروك من أسفل الجبل . لا تستطيعين بمجرد كلمة أن ترفعيهم إلى القمة . أنت وحدك غير مسئولة عن ذلك . إنها مسئولية أجدادك . واحد فقط استطاع بطموحه أن يوقعك فى حبه . فنزلت إليه وعدت به إلى القمة ، وربما كان يحبك فعلاً فرفعه إليك ذلك الحب . إنك لازلت أسيرة توت ، ولهذا رفضت حبى مع أننى لست طامعاً فى أن أكون ملكاً ، وسترفضينهم جميعاً لو تقدموا إليك وهم يعرفون ذلك . أنت لا تثقين فى أحد سوى هذا التابوت . أما غضبك هذا ، فلأنهم لم يمنحوك متعة الرفض .

سنبا : بشع أنت فى قول الحق يا سشن .

مريت : ولكنه الحق يا أختاه .

سنبا : والحل ؟

سشن : الحل الوحيد هو أن تنسى أنك امرأة ، وتذكرى أنك ملكة مطالبة باختيار من يصلح لهذا الحكم . إذا استطعت تحقيق ذلك سيبقى أمامك أحد خيارين . إما أن تقنعى العامة بأن عرضك هذا ليس خدعة ، وأعتقد أن الوقت لا يسمح بذلك .. وإما أن تتزوجى بواحد ممن تقدم إليك .

سنبا : تقدم إلىّ اثنان .

مريت : كاى قتل الملك كارا ثم الملك توت ، بالإضافة إلى كل ما يفعله ، هل تريه ملكاً صالحاً ؟ قبل أن تجيبى .. انسى أن كارا زوج أختك وتوت زوجك .

سنبا : لا يصلح .

مريت : حسناً . حورمحب . انسى أنه صفعك .

سنبا : هذا هراء . كيف أتزوج ممن أهاننى .

مريت : عليك أن تنسى تلك الإهانة من أجل صالح هذا الوطن .

سنبا : كيف يبنى صالح هذا الوطن على مهانة إنسان . حين يهان إنسان واحد فى وطن يهان معه كل الوطن .

سشن : هناك شعوب بأكملها تذبح تحت رايات المحبة وكأن شيئاً لم يحدث .

سنبا : نحن إذن فى زمن مهان .

سشن : أدينى هذا الزمن كما شئت فلن يسمعك أحد . نحن فى زمن بخيل أصم لا يسمع سوى رنين النقود .

سنبا : أنت محير . متناقض . تارة تتكلم بلسان الحق وتارة أخرى ..

سشن : أنا لا أتكلم بلسان الباطل . مأساتى أننى أتكلم بلسان الحق ، وغير قادر على فعل شىء ضد الباطل . كونى واقعية وتزوجى من حورمحب .

سنبا : كيف أكون فى كون لا يحترم كيانى .

مريت : موتى إذن بلا ثرثرة .

سنبا : أموت ؟! أتقولينها لأختك ؟

مريت : معذرة يا أختاه . أنت تدفعين الجميع لإهانتك .

سنبا : أذنبى أننى أحاول أن أحافظ على البقية الباقية من كرامتى .

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

مريت : اعتبريها كبقية الأشياء الضائعة .

سشن : كانت أختى تسبّ زوجها كل يوم كى يصفعها . تلك الصفعات كانت السبب فى استمرار حياتها . وفى يوم تأخر عن صفعها فصفعته هى وكان الفراق .

مريت : هيا وافقى . لم لا تجربى كفّ حورمحب .

سنبا : لقد جربت . لم لا أجرب حبك يا رجل ؟

سشن : الحب وحده لا يفعل شيئاً . تزوجى من حورمحب فهو رجل يعرف كيف يسوس الأمور . لا تتزوجى من رجل يفلسف الأمور . لأن الأول إذا أخطأ فسيحاول تصحيح خطئه . أما الآخر إذا أخطأ فسيجد المبرر لكل أخطاء البشرية .

سنبا : أنت إذن تضحى بحبك من أجله .

سشن : بل من أجل البلد .

مريت : وعليك أن تفعلى مثله .

سنبا : إذا كان هناك من يضحى لم لا أقلده .

مريت : أختاه . . أخيراً اقتنعت !

(**يدخل حورمحب** مندفعاً وغاضباً)

حورمحب : أيتها الملكة أنت مقبوض عليك بتهمة الخيانة العظمى . وها هو الدليل (**يخرج من حزامه رسالة من ورق البردى**)

مريت : ما هذا الهراء يا حورمحب . أهى مؤامرة ؟

حورمحب : هى التى تتآمر علينا جميعاً . اقرئى اقرأ يا سشن . (**يلقى** بالرسالة فى وجه سنبا) إقرئى عليهما ليعرفا أن هذا القناع البرىء يخفى وراءه عقلاً عفناً (**تأخذ الرسالة من الأرض**) .

سنبا : (تقرأ فى يأس) من الملكة عنخ سنبامون إلى ملك الحيثيين شوبيلو . مات زوجى وليس أمامى بديل . فإذا أرسلت لى أحد أولادك ، فإنه سوف يغدو زوجاً لى ، لأننى أكره أن أختار واحداً من رعاياى فأجعله ملكاً . بهذا أنقذ عرش أجدادى .

سشن : كذب . كذب . كذب .

حورمحب : ومختومة بخاتمها الملكى .

سنبا : لا تقتلوا الرسول . لقد أجبرته على الذهاب .

مريت : أتعترفين ؟!

حورمحب : وقع رسولك فى أيدى حراسى قبل أن يذهب بها .

سنبا : إنها ليست الرسالة الأولى . أرسلت أكثر من رسالة كى يتأكد الملك الحيثى من صدق نيّتى .

مريت : أتعتقدين أنك تعاقبيننا باعترافك على جريمة لم ترتكبيها . أنت لا تعاقبين سوى نفسك .

سشن : قولى إنك لم ترسليها . قولى إن الخاتم الملكى قد سرق .

سنبا : (**تكررها لترضيه**) الخاتم الملكى قد سرق .

حور محب : الخاتم فى مكانه بالقصر . تأكدت من ذلك قبل المجىء إلى هنا .

مريت : الخاتم سرق ثم أُعيد . أو إنه قد استخدم فى القصر . لم لا يكون كاى وراء ذلك .

حورمحب : الاعتراف سيد الأدلة وقد اعترفت .

سشن : أتترك كاى عميل الحيثيين وتقبض عليها ؟

حورمحب : كاى مقبوض عليه الآن . وسيعرض معها للمحاكمة . لقد قبض جنودى على جاسوس حيثى ، وتحت الضغط اعترف أمام الناس جميعاً أنه وسيلة الاتصال بين ملك الحيثيين وكاى . ذلك الحيثى هو الدليل الذى كنت أبحث عنه لكشف كاى أمام أتباعه . وهذه الرسالة هى أيضاً دليل على جريمة كان من الصعب تخيّلها .

مريت : (تقبض على **الرسالة**) سأمزقها .

سنبا : لا . لا تشاركينى فى الجرم يا أختاه .

سشن : (لحورمحب) ألم تسأل نفسك متى أرسلت هذه الرسالة ؟؟

مريت : لقد وافقت على الزواج منك يا حورمحب .

سشن : مستحيل أن يكون ذهابها إلى الناس وموافقتها على الزواج منك مجرد خدعة .

مريت : لقد وافقت على الزواج منك يا حورمحب .

حورمحب : لا تدافعا عنها أمامى . أنا لست قاضياً . دافعا عنها أمام الناس .

سنبا : أين الحراس يا حورمحب ؟

حورمحب : لا حاجة لحراس . الجميع ينتظرونك بالخارج .

مريت : إذا كنت تريدين الانتحار فهذه أبشع طريقة .

سشن : لا تتركى وراءك ذكرى سيئة . ليست الحياة تافهة حتى تتركينها بلا اهتمام لرأيها فيك .

سنبا : دعونى أمت بلا ثرثرة . جمّلوا وجه حياتكم كما شئتم ، واتركوا القبح لوجهى .

مريت : حياتك ليست ملكاً لك وحدك .

سنبا : حتى فى القبح تريدين مشاركتى ! إنه ليس قصراً وانتقاماً .

سشن : قولى إنك بريئة ، وإنك كنت تعتقدين أن ذلك الاعتراف عقاب لنا وإرضاء لكبريائك .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سنبا : رددها إذن مادمت تُصرّ (**تخرج**) .

مريت : أختاه . أختاه . أختاه (**تجرى وراءها**)

مشن : هل أرسلت الرسالة أم لا ؟ (**حورمحب لا يجيب**) إذا كانت قد أرسلتها فلماذا أرسلتها إلى ملك الحيثيين بالذات ؟؟ لماذا لم ترسلها إلى أى ملك آخر ؟ ما الذى جعلها أول الأمر مجبرة على الاختيار ؟ لماذا لم تحكم بنفسها كما فعلت حتشبسوت ؟ وإذا كانت غير قادرة ، فلماذا لم تتنازل عن العرش ؟ هل أرسلت الرسالة أم لا ؟

(**يخرج مسرعاً**) .

(**حورمحب يتجه إلى كرسى العرش . يجلس عليه . على وجهه تعبير محايد**) . .

(**إظلام تدريجى**)

(**ستار**)

القاهرة : نبيل مرسى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسرحية

عالم صافيناز

مسرحية من فصل واحد

محمد الجمل

شخصيات المسرحية :

- صافيناز (والدة العروس)
- وهبى والد العروس)
- عفاف (العروس)
- رفعتكُم (العريس)
- بسيمة (والدة العريس) (بوسى)
- منسى (والد العريس)
- مراد (أخو عفاف) (دراكسى)
- عثمان (البواب)
- مهندس الديكور
- مندوب شركة « تكيفكو »

المنظر

صالون فى مدخل شقة ، فخم وأنيق ، ينقسم إلى جناحين ، الجناح الأول فى المواجهة ويضم كنبة كبيرة واثنين فوتيه ومنضدة عليها فازة ورد وبونبونيرة وعربة شاى . الجناح الثانى على اليسار ، به أربعة فوتيهات ومنضدة صغيرة فوقها فازة بها ورد صناعى . الصالون يضم كل الأثاثات والمفروشات العصرية . باب الشقة على اليمين المدخل المؤدى إلى غرف المنزل على اليسار . نجفة ضخمة تشع بنور متوهج لدرجة الإزعاج . الحوائط مغطاة بلوحات مصورة لنماذج من المأكولات والمقتنيات الحديثة . السقف مزيّن بأشكال هندسية . المنظر يوحى بالازدحام والاكتظاظ . مكيِّف بالحائط الخلفى يحدث صوتا واضحا . موسيقى صاخبة آتية من داخل الشقة .

(وهبى جالس على الكنبة المواجهة للجمهور . يبدو كئيبا . يضع كفيه على أذنيه من آن لآخر ليتجنب الموسيقى الزاعقة . أحيانا يضع أصابعه فى أذنيه)

صافيناز : (من داخل الشقة) حطّ فى الشوال على طول . عبّى . خلصنى .

البواب : (من الداخل) حاضر يا هانم . حاضر

صافيناز : أسرع . مافيش وقت .

البواب : أحط الصغير مع الكبير ؟

صافيناز : حط على بعضه . المهم تخلصنى . العريس على وصول

البواب : حالا يا هانم . ما تقلقيش .

وهبى : (ينهض منزعجا) مش معقول كده (ينظر تجاه المدخل) وطى الريكوردر يا مراد .
إحنا مش قاعدين فى كباريه . راعى شعور اللى فى البيت يا أفندى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

[تدخل صافيناز وتقترب من وهبى غاضبة]

صافيناز : إيه . . فيه إيه ! بتزعق ليه ؟ مش حتبطل العصبية بتاعتك دى !

وهبى : إنت مرتاحة لموسيقى الزار اللى ابنك بيسمعها دى ! ودانك ماوجعتكيش .

صافيناز : مش من حقك تشخط فى الولد كده . لازم يعمل اللى هو عايزه علشان مايتعقدش . علشان ميبقاش عقد زيك !

وهبى : (**ينظر تجاه المدخل**) وطى الريكوردر يا مراد وإلا حاسيب البيت وأنزل .

صافيناز : (**تنظر تجاه المدخل**) مليت الشوال يا عثمان ؟

عثمان : (**من الداخل**) قربت . قربت يا هانم .

[يدق جرس المنزل . تفتح صافيناز . يدخل عامل ويتجه فورا نحو المكيّف وينكب على إصلاحه] .

وهبى : (**لصافيناز**) قولى لابنك يوطى الريكوردر وإلا حاسيب البيت ومش راجع .

صافيناز : (**تنظر تجاه المدخل**) وطى الريكوردر من فضلك يا مراد .

مراد : (**من الداخل**) حاضر يا مامى . (**بصوت ناعم**) علشان خاطرك يامامى .

صافيناز : مرسى يا حبيبى . (**ينخفض صوت الريكوردر**)

وهبى : (**ينظر فى ساعته**) أنا حنزل أشم شوية هوا وراجع .

صافيناز : (**بشخط**) تنزل ! تنزل ازاى يا أستاذ إنت مش عارف إن العريس زمانه جاى !

وهبى : لسه . . لسه فيه وقت .

[**عامل التكييف يجمع أدواته وينصرف**]

صافيناز : (**باستهزاء**) يعنى العريس يقعد يستناك بقه لحد ما ترجع !

وهبى : صافيناز ! العيشه بقت غير محتملة بالنسبة لى وكلكم مبسوطين . ممكن أنسحب من حياتكم بهدوء ومن غير زعل !؟

صافيناز : (**تنظر للداخل**) مليت الشوال يا عثمان !؟

عثمان : (**من الداخل**) خلاص . خلاص يا هانم .

[يدق جرس المنزل . تفتح صافيناز يدخل عامل يحمل صندوقا كبيرا فوق ظهره ويتجه نحو مدخل المنزل ثم يختفى]

صافيناز : بقه حضرتك عايز تنسحب من حياتنا فى يوم خطوبة بنتك ! مش كده !

وهبى : أنا ضايع . إذن أنا غير موجود .

[**يظهر العامل متجها نحو باب الشقة ثم يخرج**]

صافيناز : أيوه يا سيد . أنا ماخدش منك غير الكلام الفارغ الحكم الفاضية . الكتب بوظت مخك . ضيعت عمرك فى الأفكار والقراية والكتابة . وفاكر إنك عشت ! لو كنت مشيت وراك كنت ضيعت عمرى وعمر الولاد كمان . أنا لغيت الملكية من الشقة علشان ماتلاقيش حاجة تدفن نفسك فيها . علشان تفوق للدنيا وتعيش زى ما الناس عايشة .

وهبى : (**باستجداء**) أرجوك تراجعى قرارك ده . المكتبة دى آخر شىء فاضل لى فى حياتى باعتز بيه . اتوسل إليك . سيبى لى حاجة باحبها علشان اقدر أواصل الحياة .

صافيناز : قصدك تواصل الموت !

وهبى : سميه زى ما تسميه . المهم ألاقى حاجة أحبها وأشغل نفسى فيها .

صافيناز : (**بحزم**) ما احبش اعاشر أموات .

وهبى : اسمعنى أنا أعاشر أموات (**ينظر للنجفة**) ممكن نخفض النور ده شويه ؟

صافيناز : مش ممكن

[يدق جرس المنزل . تفتح صافيناز . يدخل رجل أنيق المظهر وخلفه عامل صغير يحمل حقيبة]

الرجل : فين الغسالة اللى عايزه تتصلح ؟

صافيناز : حضرتك السباك ؟

الرجل : أيوه يا فندم .

صافيناز : اتفضل . موجودة جوه فى الحمام (**يدخل الرجل ومعه الصبى**)

وهبى : (**لصافيناز**) ممكن نعقد صفقه ؟

صافيناز : إنت مش وش صفقات (**تنظر تجاه المدخل**) مليت الشوال الثانى يا عثمان ؟

عثمان : (من الداخل) قربت يا هانم . قربت .

وهبى : ممكن تسيبى لى المكتبة وتطلبى منى أى شىء تانى ؟

صافيناز : الكتب نزلت من فوق الرفوف

وهبى : ممكن تعيدى نظر ؟

صافيناز : وطلعت بقيتها من الدواليب .

وهبى : ممكن ترجعى فى كلامك ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صافيناز : وعثمان بدأ يعبيها فى كام شوال
وهبى : يعنى مفيش فايده ؟
صافيناز : يعنى تبتدى تشوف لك شغله تنفعك وتنفعنا .
[يخرج الرجل ويقدم الفاتورة لصافيناز]
الرجل : كله تمام يا فندم .
صافيناز : متشكرة جدا . البيه حيبعت لك شيك بالحساب .
الرجل : تحت أمرك يا فندم (**ينصرف الرجل ومعه الصبى**) .
صافيناز : (**لوهبى**) مش حتشوف لك شغلة تسدد بيها الحسابات اللى عماله تتكوم فوق راسنا دى ؟
وهبى : (**بحسره**) وأسيب ابن خلدون !
صافيناز : (**بغيظ**) برّه .
وهبى : وأرسطو !
صافيناز : (**بغضب**) برّه .
وهبى : والفارابى وابن سينا !
صافيناز : (**بصوت أعلى**) بره . بره (**تتجه نحو المدخل**)
وهبى : وأفلاطون وشكسبير
صافيناز : (**من الداخل**) بره .. بره .. بره
وهبى : ورفاعه الطهطاوى ومحمد عبده والأفغانى
صافيناز : (**من الداخل**) بره .. بره .. بره
وهبى : وطه حسين والعقاد
صافيناز : ستين بره .
وهبى : و . . و . . و . . و . . و . .
صافيناز : ب . . ب . . ب . . ب . . ب .
(يظهر عثمان وهو خارج يجر شوالا ويتجه نحو باب الشقة)
وهبى : ده فيه إيه الشوال ده يا عثمان ؟
عثمان : كتب يا بيه .
وهبى : على فين يا عثمان ؟
عثمان : على بره يا بيه .
وهبى : معاك كتاب الموتى لقدماء المصريين ؟
عثمان : ما أعرفش فى الكلام ده يا بيه .
وهبى : معاك تاريخ الأمم والملوك ؟
عثمان : ما خابرش يا بيه .
وهبى : معاك سيجارة يا عثمان ؟
عثمان : معايا يا بيه .
وهبى : طب خليها معاك لما أطلبها .

[عثمان يخرج بالشوال من الباب ، ثم يعود لإحضار الشوال الثانى]
وهبى : (**لعثمان**) معاك كتاب قيام وسقوط الحضارات
عثمان : يعنى إيه يا بيه ؟
وهبى : لا ولا حاجة . أنا بأكلم نفسى .
عثمان : الله يشفيك يا أستاذ
وهبى : معاك « بونبونى » يا عثمان ؟
عثمان : ما استعملوش يا بيه
وهبى : حتودى الكتب دى فين ؟
عثمان : عند بياع الجرايد والمجلات القديمة
وهبى : علشان يبيعهم لبتوع الخضار والطعمية طبعا .
عثمان : (**وهو يتجه نحو مدخل الشقة**) والعلافين كمان (**يدخل الشقة**)
وهبى : ممكن نعقد صفقه يا صافيناز ؟
صافيناز : (**من الداخل**) إنت مش وش صفقات .
[يدخل عثمان وهو يجر الشوال الثانى ويتجه نحو باب الشقة ويخرج]
وهبى : (**وهو يتابع الشوال الذى يجره عثمان**) طب أنا خارج يا صافيناز .
صافيناز : (**من الداخل**) لمّ هدومك وخدها معاك .
وهبى : طب أنا قاعد .
صافيناز : طب هيّئ نفسك علشان تستقبل العريس وانت بشوش ونفسك مفتوحة .
[يرتفع صوت موسيقى الجاز بشكل غير محتمل]
وهبى : وطى الريكوردر يا مراد وإلا حاجى أكسره .
[يدخل مراد متظاهراً بالغضب وهو شاب رقيق ومدلل وناعم الصوت]
مراد : وبعدين يا بابى . أنا هزعل منك ومش حتعرف تصالحنى .
وهبى : يا ابنى إحنا مش فى « الديسكو » إحنا فى بيت تعرف يعنى إيه بيت ؟!
مراد : الركوردر هو اللى عالى . أصل أنا مركب له استريو .
وهبى : طيب وطيه شويه .
مراد : كل ما آجى أوطيه يعلا من نفسه .
وهبى : يبقى تقفله خالص .
مراد : (**بدلال**) وبعدين يا بابى خليك اوريجنال . إنت طول عمرك شيك وبتسمع الكلام . أجيب لك مامى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهبى : (**بانزعاج**) لا .. خليها لك .

مراد : (**يستدير لينصرف**) بعد إذنك يا بابى

وهبى : (**يفكر قليلا وينادى على مراد قبل أن يدخل مراد**)

إنت موافق على بيع مكتبتى للعلافين ؟

مراد : وفيها إيه ! أنا باديلهم كتبى بعد السنة الدراسية ما تخلص من غير فلوس .

وهبى : تفتكر العلافين حيدفعوا لى كام ؟

مراد : (**باستغراب**) حضرتك بتفكر تاخد منهم فلوس ؟

(يدق جرس المنزل)

مراد : بعد اذنك يا بابى أروح أسمع مزيكا . (يدخل)

[**يفتح وهبى الباب يدخل رجل أنيق يحمل حقيبة سمسونيت فاخرة . يجلس على الكنبة باعتزاز يدخن بايب . يتأمل الصالون بعين الخبير**]

الرجل : (**لوهبى**) مهندس الديكور . قل للمدام مهندس الديكور وصل .

وهبى : أهلا وسهلا (ينظر نحو المدخل) مهندس الديكور يا صافيناز .

المهندس : يظهر إنها عايزه تعمل تغيير مهم فى الشقة . (**يتأمل أرجاء الصالون**)

صافيناز : (**من الداخل**) إجهزى بسرعة يا عفاف . مافيش وقت . (**تظهر صافيناز**)

صافيناز : أهلا يا باشمهندس . وصلت فى ميعادك

[**ينتقل وهبى ليجلس وحده على فوتيه فى الجناح الأيسر ويقرا فى صحيفة**]

المهندس : تحت أمرك يا مدام .

صافيناز : أنا قلت لك إنى لغيت المكتبة ، وبالشكل ده الأرفف والدواليب فى الممرات والأود بقت فاضية .

المهندس : يبقى حضرتك عايزة تغيرى تصميم الأماكن الخالية بطريقة جذابة وشيك .

صافيناز : (**بارتياح**) بالظبط . بالظبط ده اللى أنا عايزاه .

المهندس : حنحتاج فازات وورد صناعى وبعض التحف والأنتيكات وورق صناعى ملون .

صافيناز : مافيش مانع .

المهندس : وما يمنعش كام كتاب شيك كده .

صافيناز : (**بانزعاج**) كتب تانى .

المهندس : مش قصدى كتب حقيقية . فيه كتب بلاستيك للزينة . منظر وبس . شكل ولون .

صافيناز : مافيش مانع . بس إيه الحكمه من كده ؟

المهندس : فن الديكور ده عالم كبير . يعنى مثلا ، الإنسان اليومين دول يحب يظهر إنه مثقف على سبيل الوجاهه بس ومن غير ما يتعب نفسه ، وبالشكل ده إحنا نحط له بعض الكتب البلاستيك يقوم هو يرتاح والناس تنظر له باحترام .

صافيناز : هايل . هايل ده انت حليت المعادلة الصعبة .

المهندس : مافيش معادلات صعبة دلوقت العلم بيحل كل حاجة .

المهندس : (**ينظر ناحيه وهبى**) مش يصح حضرتك تشترك معانا فى الراى

وهبى : (**باشمئناط**) أنا بقرا الجرايد

المهندس : بتقرا إيه يا أستاذ ؟ الجرايد بيضا .

وهبى : بيضا لكن الحروف سودا .

المهندس : بقولك بيضا

وهبى : بقولك سودا .

صافيناز : (**تقاطعهما بغضب**) وبعدين . وبعدين معاكم !

المهندس : أنا أسف يا هانم .

صافيناز : تجيب كل الإكسسوارات المطلوبة ؟ وتبدأ العمل فورا . عايزة منظر يجنن . يهبل .

المهندس : حيجنن . حيهبل .

صافيناز : المهم إن الشغل يخلص بسرعة

المهندس : مش أكثر من أسبوع .

صافيناز : أنا عندى مواعيد مهمة .

المهندس : تحت أمرك يا هانم (**يتجه نحو باب الخروج ويتوقف عندما ينادى عليه وهبى**)

وهبى : ياباشمهندس .

المهندس : نعم .

وهبى : إنت ليه قلت إن الجرايد بيضا ؟

المهندس : لأن التليفزيون ملون (**يستغرق فى الضحك باعتباره قال نكتة**)

وهبى : (**وهو يجهز ورقة وقلم**) إنت بتقرا جرايد ؟

المهندس : لأ . ليه ؟ (**وهبى يكتب الإجابة**)

وهبى : بتتفرج على التليفزيون ؟

المهندس : الإعلانات وبعدين المسلسلات (**وهبى يكتب الإجابة**)

وهبى : بتاكل همبورجر

المهندس : أحيانا (**وهبى يكتب الإجابة**)

صافيناز : إيه . هو تحقيق ولا إيه ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهبى : (للمهندس) قهوتك ساده والا مضبوط .
المهندس : هاف . هاف .
وهبى : ما عندكش شغله لى ؟
المهندس : حضرتك كنت بتشتغل إيه ؟
وهبى : كاتب ومفكر سابقا
المهندس : يعنى إيه .
وهبى : يعنى عاطل
المهندس : معاك فلوس .
صافيناز : (**بلهجه تهديد**) وهبى ! ولا كلمة ! وإلا إنت عارف . اتفضل خش جوه . امش من قدامى أحسن العفاريت بتتنطط فى وشى .
صافيناز : (للمهندس) خلاص يا باشمهندس . مش أكثر من أسبوع . عفاف حتتجوز بعد أسبوع . أنا أحب المواعيد المظبوطه . مع السلامة .

[يتجه المهندس نحو باب الشقة ولكنه يتوقف وينظر خلفه عندما يرى صافيناز تمسك وهبى من كتفه كأنه قطه مذنبه]

صافيناز : (**لوهبى وهى تجرجره**) العريس زمانه جاى . على وصول . لازم نستعد . لازم تجهز (**تجز على اسنانها**) أحسن الجوازه تبوظ . الديكورات لازم تخلص . البيت لازم يجهز إحنا ناس مسئولين . نعرف الأصول . وضعنا كبير فى الهيئة الاجتماعية (**تواصل سحبه داخل الشقة**) لازم يبقى مظهرنا شيك .. مودرن .. سبور .. أوريجنال .. هاى .
وهبى : (**ينظر خلفه للمهندس**) إفرض إن معايا فلوس ؟
المهندس : تحب تفتح بوتيك والا سوبر ماركت
صافيناز : ده مش وش نعمه .
المهندس : ممكن مكتب تصدير أو محل قطع غيار
صافيناز : البيه كاتب ومفكر
المهندس : يبقى ممكن يتاجر فى العمله .
صافيناز : كاتب ومفكر بنقول .
المهندس : يبقى يتاجر فى المواد الغذائية .
وهبى : (**يقاوم سحب صافيناز له ويقول للمهندس**) ممكن اشتغل معاك فى الديكورات ؟
المهندس : (**باعتذار**) دى شغله صعبه عليك . عايزة خبرة طويلة . (**وهو يخرج من باب الشقة**) كل مهنة لها أسرار . كل واحد بيفنى عمره علشان يعرف أسرار مهنته .
صافيناز : (للمهندس) مش اكثر من اسبوع .
المهندس : ما تقلقيش .

[صافيناز تترك وهبى وتدخل . يعدل وهبى ملابسه ويعود إلى الصالون يحاول ان يستعيد هدوءه . وسرعان ما يستسلم لنوم مفاجىء وهو جالس]

[يستيقظ على صوت صراخ عفاف فى الداخل . يقترب صوت الصراخ . تظهر صافيناز وهى قابضة على عفاف . تدفعها امامها فى اتجاه وهبى . تواصل عفاف البكاء بينما تجلسها صافيناز بالقوة بجوار ابيها . تحتفظ صافيناز فى يدها بمجموعة من الكتب]

صافيناز : (**لعفاف**) لصه . حراميه . غشاشه .
وهبى : (**بذهول**) عفاف حراميه ! مستحيل . حراميه إيه
صافيناز : حراميه كتب . آدى نتيجه تربيتك .
وهبى : (**لعفاف**) بتقرى ثان ثان !؟
صافيناز : ياريت .
وهبى : ميكى
صافيناز : كان يبقى معقول .
وهبى : مجلة سمير
صافيناز : دى بنت متخلفه يا أستاذ
وهبى : (**لعفاف بعطف وهو يربت على شعرها**) امال بتقرى إيه يا حبيبتى ؟

(صافيناز تقذف بكتاب من يدها امام وهبى فوق المنضدة الصغيرة)

صافيناز : اتفضل . شوف بتقرا إيه .
وهبى : (**ينظر لعنوان الكتاب**) تاريخ الجبرتى !

(صافيناز تقذف بكتاب آخر)

صافيناز : اتفضل
وهبى : الأيام لطه حسين ! (**لعفاف**) بتحبى الثقافة يا حبيبتى ؟
صافيناز : (**تقذف بكتاب آخر**) اتفضل
وهبى : الفلسفة الحديثة (**لعفاف**) إنت هايله يا عفاف
صافيناز : (**لوهبى بلهجه تهديد**) جرى إيه يا أستاذ !
وهبى : (**لعفاف**) إنت متخلفه يا عفاف . (**صافيناز**

تقذف بكتاب آخر) ديوان أحمد شوقى . إنت مرفه .. **(ينظر إلى صافيناز ويقطع الكلمه)**

صافيناز : دى بنت حراميه . سهتنى وخادتهم من شوال وخبتهم تحت سريرها . **(بسخريه) يا ريتها خادت منك حاجه عدله . وورثت الخيبة (تقرص عفاف من اذنها)** بدل ما تسرحى شعرك وتتولّنى علشان تقابلى العريس .

وهبى : معلهش . سيبها لى شويه علشان أتكلم معاها .

صافيناز : علشان تكمل الخيبه .

وهبى : حا عمل لها غسيل مخ . اطمئنى .

صافيناز : اغسل مخك الأول

وهبى : ماعادش ينفع فيه غسيل **(تصدح الموسيقى الصاخبه)**

صافيناز : **(تجمع الكتب المسروقه)** مليت الشوال يا عثمان ؟

عثمان : **(من الداخل)** قربت . قربت يا هانم .

وهبى : قولى للولد المجنون ده يوطى «الموريستان» بتاعه .

صافيناز : اسمه «ستريو» يا جاهل .

وهبى : ستريو ! ده يبقى «ستريو ستان» يا هانم .

صافيناز : البنت دى لازم تعترف إنها لصه . فاهم !

وهبى : المهم تتوب .

صافيناز : لازم تعترف الأول .

وهبى : كفاية تتوب .

صافيناز : باقول لازم تعترف **(تدخل)**

وهبى : يبقى لازم تعترف .

(وهبى يتهيأ للدخول فى حوار طويل مع عفاف)

وهبى : **(لعفاف)** تحبى تتوبى والا تعترفى ؟

عفاف : اعترف بالنيابة عنى .

وهبى : يبقى اعتراف باطل .

عفاف : توب بالنيابة عنى .

وهبى : تبقى توبه مطعون فيها .

عفاف : أنا بثق فيك . إنت مثلى الأعلى .

وهبى : يا بنتى . الدنيا بتتغير . الزمن بيدور . أحيانا الواحد يضطر يغسل مخ نفسه قبل ما حدّ يغسله له .

عفاف : يعنى إنت غسلت مخ نفسك ؟

وهبى : ما فيش داعى للإحراج .

عفاف : **(بحيره وذهول)** مش معقول .

وهبى : اللى مش معقول هو المعقول .

عفاف : يبقى اللى مش مغسول هو المغسول .

وهبى : ده فى حالة لما يبقى اللى مش مغسول مش دارى إنه مغسول .

عفاف : **(بحيرة)** مش فاهمة حاجه يا بابا

وهبى : **(ينظر للمدخل)** وطى الـ «ستريو ستان» ده يا ولد يا مراد .

عفاف : بس حضرتك ماجاوبتنيش على سؤالى يا بابا ؟

وهبى : نسيت السؤال .

عفاف : حضرتك غسلت مخ نفسك واللا حد غسلولك ؟

وهبى : **(يفكر قليلا)** اعترف لك بصراحه

عفاف : اعترف يا بابا

وهبى : أنا صحيت فى يوم لقيته مغسول من غيرما أدرى .

عفاف : **(بفضول)** إزاى حصل ده ؟

وهبى : ليلتها حلمت أحلام مزعجه كثير . زى ما تكون كوابيس .

عفاف : **(بقلق)** كوابيس !

وهبى : شفت سيد درويش بيصطاد سمك . وعسكرى ماسك بيتهوفن علشان بيعاكس واحدة فى الشارع . وسليمان الحلبى طاير فى الهوا وبعدين وقع على خازوق . وطه حسين بيرقص فى الديسكو . والعقاد بيلعب طاوله ، ونزار قبانى ماسكينو تحرّى ، ولطفى السيد بيرقص «روك آندرول» ، والطهطاوى بيغنى «أقول ما أقولش» ، والإسكندر مطلع إيديه من النعش ويقول «ما خدتش حاجه»

عفاف : **(بذهول)** يا .. آ ..ه . دى حاجات غريبة قوى .

وهبى : ما غريب إلا الشيطان .. قصدى ما غريب إلا الإنسان .

عفاف : **(بلهجة طفولية)** هيه وبعدين .

وهبى : ولقيت أرسطو بيدرس فى حضانة أطفال .

عفاف : مش معقول .

وهبى : وأفلاطون بيدى دروس خصوصية .

عفاف : معقول ده حصل ؟

وهبى : وابن خلدون شارى فراخ من الجمعية وبيبيعهم دكاكينى .

عفاف : **(محتجه)** ابن خلدون مش كده يا بابا

وهبى : واتضح إن أحمس كان له حساب سرى فى سويسرا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عفاف : مالوش حق . الطمع فى الدين .

وهبى : ولقيتهم ناصبين محكمه للملك مينا .

عفاف : ليه . . يا حرام .

وهبى : جالهم بلاغ إنه ما وحدش القطرين جدعنه . كان فيه «إن» يعنى .

عفاف : (بإشفاق) يا عينى يا بابا . ده أنت شفت حاجات كثير مزعجه صعبان علىّ .

وهبى : انت لسه سمعت حاجه .

عفاف : هو لسه فيه حاجات تانيه شفتها .

وهبى : شفت عدوية واقف على منصه بيخطب فى ميدان عام .

عفاف : يا . . آ . . ه

وهبى : ومحمد نوح المغنى بيشتغل مترجم للسياح فى الهرم .

عفاف : غريبة . ده لازم مذاكر تاريخ كويس

وهبى : وشفت الناس متجمعه حوالين خوليو وهو بيوعظهم .

عفاف : (باستغراب) بيوعظهم ؟!

وهبى : والرجل الاخضر طايح ونازل فى الناس ضرب .

عفاف : ده عنده قوه تكسر الحديد

وهبى : والناس عمالة تجرى من قدامه

عفاف : (بإشفاق) دى كوابيس فظيعه قوى يا بابا .

وهبى : وترافولتا وديمس روسوس وسيد زيان وعادل إمام وجيمس بوند ونادية الجندى ويونس شلبى ونجوم كتير قوى فى السما .

عفاف : إنت صعبان على قوى يا بابا .

وهبى : من شويه وأنا قاعد على الكنبه لقيت نفسى نمت .

عفاف : اوعى تكون حلمت بحاجه تانى !

وهبى : حلمت بأنى واخد شوال كتب ومستخبى بيه فى المطبخ علشان أطلع الكتب اللى فيه وأرجعها فى الدواليب وأحطها على الأرفف تفتكرى لقيت فيه إيه ؟!

عفاف : (بفضول) لقيت إيه . قول بسرعه .

وهبى : ضوافر ورموش صناعى . كام باروكه كده . عيون قزاز . قلوب صناعيه . إيدين حديد . أسمنت . وحاجات من دى .

عفاف : وعملت إيه .

وهبى : قعدت ألعب بالحاجات دى زى العيال .

عفاف : ده أنت كنت رايق قوى .

وهبى : ولبست الباروكه وركبت الضوافر والرموش وزرعت القلب الصناعى ولزقت الرجلين والإيدين ورشقت العيون القزاز

عفاف : كان منظرك يضحك أكيد .

وهبى : بصيت فى المراية ما حسيتش إنه يضحّك .

عفاف : يتهيألى إنه منظر يضحّك .

وهبى : ده لما يبقى مخك مش مغسول .

عفاف : أنا مش فاهمة حاجة .

وهبى : يعنى ببساطة . لما تاخدى على المنظر ده حتلاقيه ما يضحككش .

عفاف : (باحتجاج) مش ممكن . المنظر ده يضحك الحجر .

وهبى : المهم إنك تاخدى عليه وتألفيه . . يقوم ما يضحككش .

عفاف : مش ممكن . ما أقدرش أتصور المنظر ده .

وهبى : الخلاصة بقى إنك تغسلى مخك بنفسك بدل ما مامتك تغسلهولك .

عفاف : (باستغراب) يعنى هى عايزه كدة .

وهبى : (بارتياح) آهى هى عايزة كدة . (بتشجيع) تحبى بقى تتوبى والا تعترفى ؟

عفاف : (باستسلام) اللى تشوفه يا بابا . اللى تقول عليه . أنا بثق فيك .

وهبى : المهم إن انتى اللى تختارى ، علشان تتحملى مسئولية اختيارك . العمر قدامك طويل ، وعليكِ إنك تختارى أسلوب حياتك اللى حتعيشى بيه . لأن وجودك مرهون باختيارك زى ما بيقول بعض الحكماء .

عفاف : أنا قريت مرة إن الإنسان هو الكائن الوحيد المحكوم عليه بالاختيار .

وهبى : يبقى قدامك دلوقتى إنك تختارى وتتحملى مسئولية اختيارك .

عفاف : طب انت اخترت إيه يا بابا ؟

وهبى : (يدير وجهه ويكلم نفسه) ثانى !! (يعاود مواجهتها) أنا اضطريت أوقف مخى .

عفاف : (بفزع) مش ممكن . أنا رافضة أصدق (بعتاب) إزاى تعمل كده يا بابا ؟!

وهبى : (متجاهلا فزعها) ودا العذاب اللى له أول وما لوش آخر .

عفاف : وليه تتحمل العذاب ده ؟

وهبى : أحيانا لما تبقى الظروف أقوى من الواحد ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يضطر يوقف نخه لما يكون مش عايز يغسله بنفسه أو حد يغسلهوله .

عفاف : أنا مش فاهمه حاجه .

وهبى : لما تكبرى حتفهمى كل حاجه . المهم دلوقتى تفكرى حتعملى إيه مع ماما !

عفاف : أنا ماقدرش أزعل ماما .. بصراحة كده .

وهبى : وكمان ما تقدريش توقفى مخك فى السن ده

عفاف : (**باستجداء**) طب أعمل إيه يا بابا ؟!

وهبى : تتوبى وتعترفى وتريحى نفسك .

عفاف : (**يبدو عليها الحيرة والتردد وعناء الاختيار**) اللى تشوفه يا بابا

وهبى : هايل .. عظيم .. انتهت المشكلة (**ينادى**) صافيناز .. صافيناز .

صافيناز : (**من الداخل**) مش فاضية للكلام الفارغ بتاعكو ده . عندى شغل . العريس زمانه جاى .

وهبى : عندى أخبار كويسه . احضرى حالا . فورا

[تدخل صافيناز ملهوفه]

صافيناز : خير فيه إيه .

وهبى : عفاف اعترفت .

صافيناز : بأنها لصّة وحراميه !

وهبى : آهى اعترفت وخلاص .

صافيناز : (**لعفاف**) قولى ورايا . أعترف بأنى لصه وحراميه كتب .

عفاف : (**باستسلام**) أعترف بأننى لصه وحرامية كتب .

صافيناز : وأننى لن أعود إلى ذلك مهما كانت الظروف والأحوال .

عفاف : وأننى لن أعود إلى ذلك مهما كانت الظروف والأحوال .

صافيناز : وأننى تبت توبة نصوحا .

وهبى : كفاية كده يا صافيناز .

صافيناز : (**لوهبى**) أسكت أنت . (**لعفاف**) قولى ورايا .

عفاف : وأننى تبت توبة نصوحا .

صافيناز : (**تجذبها من شعرها وتدفعها أمامها**) يالله قدامى . روحى جهزى نفسك علشان تستقبل العريس **[تغادران الصالون وتدخلان]** .

[يدق جرس الشقة . يتردد وهبى فى فتح الباب . تظهر صافيناز]

صافيناز : (**لوهبى**) افتح . ده العريس . مؤكد العريس .

[وهبى يفتح . يظهر رجل وسيم يحمل حقيبة . يتوسط الصالون ويظل وهبى قرب الباب]

الرجل : تكييف .. تكييف . مندوب شركة تكييفكو

وهبى : (**يقترب منه**)أفندم ! بتقول إيه !

المندوب : (**ينظر لوهبى باستخفاف**) مندوب شركة تكييفكو . **[تدخل صافيناز]**

صافيناز : أهلا بالباشمهندس . أنا كنت كلمت الشركة علشان .

المندوب : (**يقاطعها**) حصل يا هانم . والشركة بعتتنى علشان أكون تحت أمرك .

صافيناز : (**تشير إلى الجهاز**) جهاز التكييف ده تاعبنى خالص . ماعادش ينفع فيه تصليح . أنا أوشكت أفقد ثقتى فى الشركة بتاعتكم .

المندوب : يا أفندم . إحنا مستعدين نعيد لك الثقة أكثر من الأول .

صافيناز : ساعات يبرد الجو من نفسه وساعات يدفيه من نفسه . يعنى بيشتغل على كيفه .

وهبى : (**متدخلا**) وساعات لا يبرد ولا يدفى .

المندوب : يبقى الأوتوماتيك بتاعه « عطلان » مابيشتغلش مظبوط

صافيناز : أنا ماعنديش مانع إنه يشتغل على كيفه . أهو بريحنى من تشغيله . بس المهم إنه يشتغل حسب حالة الجو .

المندوب : تسمحى لى أكشف على المفتاح (**يتجه نحو المكيف**)

صافيناز : تعال هنا . أنا خلاص فقدت الثقة فى الجهاز ده . لازم يتغير .

المندوب : (**بحماس**) خلاص نغيره يا هانم .

وهبى : (**للمندوب وهو يتظاهر بالجدية**) وإيه أنواع الأجهزة اللى عندكم ؟!

المندوب : كتير .. كتير ياأفندم .

وهبى : يعنى كام نوع كده ؟!

المندوب : محلى والا مستورد ؟

وهبى : كم نوع محلى مثلا ؟

صافيناز : (**تتدخل بحزم**) إيه لازمة الكلام ده يا وهبى .

وهبى : نعرف بس الأنواع اللى عنده .

صافيناز : الكلام ده حيفيدنا بإيه . (**بتأنيب**) قل مرة واحده حاجه تفيدنا وبعدين إنت ما تفهمش فى الحاجات دى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهبى : (للمندوب) طب عندك كم نوع مستورد ؟
صافيناز : (تهديد) وهبى . ما تضيعش الوقت . احنا منتظرين ضيوف . (للمندوب) يبقى حضرتك تغير لى الجهاز ده فورا .
المندوب : يتغير فورا يا هانم .
صافيناز : أنا مستعجلة ما عنديش وقت . عندى مناسبة مهمه .
المندوب : فهمت (يتجه نحو الباب) الجهاز حيتركب بسرعه .. بأسرع من السرعه

(تدخل صافيناز فى حين يستوقف وهبى المندوب)

وهبى : (للمندوب) إنت عارف أنا عامل زى إيه ؟
المندوب : (باستغراب) مش عارف .
وهبى : أنا زى الكابوريا الفارغه ، وكل ما أملاها تفضى .
المندوب : (بظرف) زى الساعة اللى بزمبلك يعنى .
وهبى : أملاها بالنهار وأصبح ألاقيها فاضيه .
المندوب : يـآ .. آه .. إنت بتفضى فى ليله واحـده . الاستهلاك بتاعك عالى قوى .
وهبى : زى ما يكون حد بيجيب سرنجهبالليل ويمص اللى فيها .
المندوب : (يسايره) دى حاجه غريبه قوى .
وهبى : وكل ما أقول لحد محارق فاضية يقول لى «محارتك إنت اللى فاضيه »
المندوب : (يسايره بظرف) ما تشرح لهم حالتك ؟
وهبى : آجى أشرح لهم يقولوا لى «املأ محارتك»
المندوب : طب ما تملاها .
وهبى : أقول لهم «مخرومه» يقول لى الحمها .
المندوب : طب ما تلحمها .
وهبى : أقول لهم « إنتم اللى محارتكم فاضية يطلعوا لى لسانهم .
المندوب : (ينظر فى ساعته) ياه .. ده انت تعبان قوى .. عن إذنك (يخرج)

(يعود وهبى إلى مقعده فوق الكنبه ويسترخى ويغمض عينيه ويستسلم لغفوه نوم)

(يدق جرس الباب . يتنبه وهبى من غفوته . ينهض ويفتح الباب فتبدو على ملامحه الدهشه ويتراجع فى حين يدخل من الباب فاترينة مربعة كبيرة ذات اضلاع زجاجية ولها باب ، وتسع شخصين وتتحرك على اربع عجلات . يقف شاب داخل الفاترينة فى وضع استعراضى كانه احد أبطال كمال الأجسام رغم ان جسمه نحيل وملامحه تتسم بالليونة والطراوة ، ويضع مساحيق تجميل ويرتدى باروكة وبلوفر أحمر وبنطلون جينز ، وحذاء كعب عال جدا . (وغير ذلك مما يحقق المظهر المطلوب) تدفع الفاترينة سيدة انيقة عصرية ترتدى احدث الموضات ، وتتقدم بثقة واعتزاز ودلال إلى ان تتوسط الصالون . تشى ملامح وهبى بمزيج من الدهشة والاستغراب والاشمئناط . تمد يدها لـه فيسلم عليها باهتمام مصطنع ، ثم تجلس ــ وهى تتجاهله ــ فى وضع أرستقراطى مهيب وتتامل ابنها فى الفاترينة بإعجاب يفوق الحد . وهبى يجلس على فوتيه بعيد نسبيا وينظر نحو الشاب بفضول من آن لآخر ويبدو حريصا على الا يضبط متلبسا بأن منظر الشاب يلفت نظره)

وهبى : (للسيدة) أهلا وسهلا .. شرفت بيتك .
السيدة : (ترميه بنظرة مستخفة) يعنى إيه الكلام ده .
وهبى : بونسوار .. مدام بسيمه . (بلهجه مصطنعة)
بسيمه : (يبدو عليها الرضا) بونسوار .. شيرى .
وهبى : أنا شفت حضرتك قبل كده .
بسيمه : يمكن فى النادى .
وهبى : جايز فى حفلة عائلية !
بسيمه : وجايز فى «ديسكو آداب» .
وهبى : (يبدو كأنه تذكر) آه .. مش حضرتك بوسى .. مدام بوسى .
بسيمه : (تتجاهله وينظر إلى ابنها الواقف فى الفاترينة باعتزاز استعراضى) حبيبى إنت ياكوتو موتو .
وهبى : ابن حضرتك ! مش كده !
بسيمه : (وهى تتجاهله) آخر العنقود .
وهبى : (بسخرية) ظريف . دمه خفيف .
بسيمه : آخر صيحة . (لابنها) حبيبى إنت يا رفاعيتو .
وهبى : اسمه « رفاعيتو » مش كده !
بسيمه : (ترمقه بازدراء) ده اسم الدلع يا حضرة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهبى	: أنا آسف . أظن اسمه رفعت . مش كده
بسيمه	: **(بغضب)** رفعتكم يا أستاذ . إنت الدغ !
وهبى	: رفعت **(ثم يكمل)** كُمْ **(بمزاح)** عجين الفلاحة يارفعتكم .
بسيمه	: **(باشمئزاز)** إيه ده إنت إنسان مش متحضر . فالجر .
رفعتكم	: **(لوالدته)** سيبك منه يا ماما . ده جاجلر . موضه قديمه . دقه ناقصه .
بسيمه	: **(لرفعتكم)** اعتبره مش موجود . خد وضعك الجميل يا جميل . عايزاك تكسب ثقة العروسة يا حبيبى . تسجدها يا روحى .

(تدخل صافيناز بنشاط وحيوية وبزى جديد وتتجه نحو بسيمه)

صافيناز	: أهلا يا بوسى ازيك يا حبيبتى خطوه عزيزه **(يتبادلان القبل .. ويجلسان**
بسيمه	: اسمحى لى أقولك إن جوزك مش مسلى .
صافيناز	: **(لوهبى)** عملت إيه يا متخلف ! **(وهبى لا يرد)**
بسيمه	: متخلف وممل كمان .
صافيناز	: معلهش يا حبيبتى . ماتقلقيش . أصله راجل سلبى منطو على نفسه .
وهبى	: **(دون أن ينظر لها)** مستأنس يعنى
بسيمه	: برافو عليك ياصاقى .
صافيناز	: موديل قديم . حاولت أجدده ما أمكنش .

(يتناول وهبى الكتاب الموجود فوق المنضده ويستغرق فى القراءه ويبدو عازفا عن المشاركة)

بسيمه	: **(الصافيناز)** بينام بدرى ؟
صافيناز	: **(بصوت منخفض)** وساعات بيشرب اللبن فى طبق .
بسيمه	: مش معقول !
صافيناز	: **(تتنبه إلى العريس وتشهق فى إعجاب)** اوه .. مش معقول .. بيى .. بيى .. ياه .. جميل . رائع . مذهل . شيك . يجنن . يهبل . **(تحييه بيدها فيبادلها التحية)** عريس يشرف .
بسيمه	: المهم رأى العروسه . تتجنن وتتهبل زيك .
صافيناز	: ودى عايزه رأى . ده عريس لقطه . حد يطول ! **(بصوت منخفض)** بس المقروصه وارثه شويه تخلف من أبوها .
بسيمه	: **(منزعجه)** قلقتينى ياصافيناز .. يعنى إيه ؟
صافيناز	: يعنى بتقرا جرايد . . ساعات تقرا كتب . يظهر عندها شويه أفكار تاعبنها .
بسيمه	: **(بقلق)** وبعدين يا صاقى !
صافيناز	: ما بتحبش المظاهر . ما بتهتمش بالأزياء والمكياج ، طلباتها قليله .
العريس	: **(لصافيناز)** ولا يهمك ياطنط . كله يطلع فى الغسيل .
بسيمه	: **يا حرام يا رفاعيتو حتتعب قوى**
صافيناز	: البركه فيه بقى . يشكلها من جديد . يطبعها بطبعه.
بسيمه	: ده لازم يفورها من أول وجديد . بس أنا خايفه ما يقدرش .
صافيناز	: عيب يا بوسى واح أنه طالع لك . (تنظر إلى وهبى) حيفورها زى ما فورته .
بسيمه	: **(تنظر لوهبى)** ده عايزله فاترينه فى متحف .
صافيناز	: أهو موفر علينا زيارة المتاحف . **(تنظر للعريس)** يا روحى .. كميل .. جميل . مش معقول الطعامه دى **(العريس يتثنى خجلا)** .
العريس	: مرسى يا طنط . . مرسى .
بسيمه	: سكر يا اخواتى . . سكر . **(لابنها)** مش حاتيجى تقعد معانا يا كم .. كم . اخرج وتعالى .. غيرجو يا روحى .
صافيناز	: **(باشفاق)** سيبيه لياخد برد يا بوسى .
بسيمه	: ما هو لازم يقعد معانا شويه . يستعرض مواهبه . يبين شطارته . **(للعريس)** تعالى يا ريرى . اقعد اتكلم مع عمك شويه . اكسب ثقته .

(يخرج العريس ويجلس بجوار وهبى تنتقل صافيناز وبسيمه إلى الجناح الأيسر)

العريس	: **(لأمه)** ممكن أجيب الفاترينه جنبى .
صافيناز	: **(منشغله فى الحديث مع بسيمه)** ممكن يا روحى .

(يسحب العريس الفاترينه بجواره ويبدو عليه الحرج وهو جالس بجوار وهبى المستغرق فى القراءه . يخرج العريس مرآة من جيبه يتامل ملامحه فيها بإعجاب)

بسيمه	: **(لصافيناز)** إمال فين العروسه يا صاقى .
صافيناز	: بتتولت على الآخر يا بوسى . علشان تشرفنا قدامكم .

بسيمه : بس إنت قلقتينى بخصوص شويه الأفكار اللى عندها .

صافيناز : أهو كل واحد فى الأول بيبقى عنده شوية أفكار يتعبوه ، ويفضل متمسك بيهم لحد الدنيا ما تغيره .

بسيمه : بس أنا خايفه ما تتغيرش .

صافيناز : (تشير لوهبى) تبقى تكفى خيرها شرها ذى اللى ما يتسماش ده .

بسيمه : بس (كم .. كم) يعمل إيه .

صافيناز : يشوف حاله ويعيش حياته . الدنيا مش حتستنى حد .

(يخرج العريس مشط وشريط احمر ويجمع شعر وهبى ليربطه على هيئة فيونكه وعندما يفشل يربطه على هيئة ذيل حصان . الحوار مستمر بين صافى وبوسى)

بسيمه : هى عفاف مش عارفه إن الأفكار اللى فى دماغها دى مش حتنفعها بحاجه !

صافيناز : مرة قلت لها كده قالت لى : لازم الواحد يخلق لحياته معنى .

بسيمه : يعنى إيه .. مش فاهمه .

صافيناز : ولا أنا .

[العريس يفك الربطة التقليدية لكرافتة وهبى ويعيد ربطها على هيئة فيونكة كبيرة مشوشه . وهبى مستسلم وهو غارق فى القراءة]

بسيمه : أنا قلقانه على (كم كم) يا صافى .

صافيناز : مالكيش حق . تأكدى إن له طرقه وألا عيبه السحريه .

العريس : (بفجر) أنا زهقت يا مامى .. سقعت . قربت أرتعش .

بسيمه : حاول تكسب ثقته يا حبيبى . حاول .

العريس : (يشيح بوجهه عن وهبى) إمال فين العروسه .

صافيناز : زمانها جايه . ما تقلقش .

[وهبى يتسم للعريس ابتسامه مزيفه . يشيح العريس بوجهه]

العريس : (ينظر للكتاب) إيه ده يا جدو ؟

وهبى : (بلهجه محايدة) كتاب .

العريس : بتعمل به إيه يا جدو ؟

وهبى : باسرح بيه شعرى

العريس : معندكش مشط ! (يخرج مشطه) خد المشط بتاعى .

صافيناز : (لبسيمه) بدأوا يتكلموا مع بعض يتفاهموا . (بإعجاب) إبنك ده لهلوبه . (كمن تذكرت شيئًا) على فكرة أنا عايزه أوريك الحاجات الجديده اللى اشتريتها .

[تنهض صافيناز لإحضار الحاجات]

[وهبى يقدم الكتاب للعريس فيتراجع فيستعيد وهبى وضعه ، ثم يقدمه له مرة اخرى فيتراجع العريس ، ويتكرر هذا المشهد اكثر من مرة بسرعات متلاحقة فيجرى العريس فيطارده وهبى ويدوران على هيئة مطاردة عدة مرات ثم يجلس وهبى فيعود العريس إلى الجلوس بخوف وحذر]

العريس : (لوهبى وهو يشير إلى الكتاب) فاق بتشيل حاجات من دى ؟

وهبى : مين فاق ؟

العريس : عفاف .. عفوفه !

وهبى : آه .. طبعا . بتتعاطاها باستمرار .

[تدخل صافيناز شبه مختفية تحت كومه ضخمة من الأقمشة والمشتروات والأدوات الحديثة لعرضها على بسيمه . تضع الكومتبينهما وتجلس وتبدأ الفرجه]

العريس : (بسذاجه) وبتتعاطاها ليه ؟

وهبى : بتجهز نفسها علشان حتعمل أبحاث .

العريس : أبحاث ! يعنى إيه أبحاث .

وهبى : دراسات يعنى ! مهمومة ! يعنى ! بتحلم بدنيا جديده .

العريس : بتحلم ! مادام بتحلم تبقى هايله . أنا بحب الأحلام . ساعات أحلم على روحى . (يتوقف فجاة) إنما فاق بتحلم بإيه .

وهبى : بالدنيا الجديده .

العريس : ما حلمتش بى مرة ؟

وهبى : ما أعرفش

العريس : قول إنها حلمت بى وإلا حازعل

وهبى : ما أكذبش عليك .

[صافيناز غارقة فى عرض الأزياء وأدوات التجميل والعطور وغير ذلك]

العريس : (يفكر قليلا) عموما انا كفيل بأنى أخليها تحلم بى .

وهبى : (بفضول) إزاى !

العريس : أخليها تدمن الفرجة على التليفزيون .. والإعلانات بالذات .

وهبى : وبعدين .

العريس : أخليها تبقى زبون دائم للبوتيكات .

وهبى : وبعدين .

العريس : تبتدى تحس إن عشنا السعيد بقى بوتيك كبير .

[يسمع صراخ مراد من الداخل ثم يظهر باكيا]

مراد : مامى .. مامى . **(يبحث عن أمه)**

العريس : **(ينظر لمراد)** من ده !.. مين ده !

وهبى : مراد .. مراد إبنى

العريس : طب مش بيجى يسلم علىّ .

وهبى : مشغول .. مشغول دايما بطلباته .

مراد : مامى .. مامى .

صافيناز : فيه إيه يا حبيبى .

مراد : الفيديو بيقطع .. الصورة بتتهز . أنا عايز أكمل الفيلم .. لازم أكمل الفيلم .

صافيناز : حتكمله يا حبيبى .. ماتقلقش .

[تتجه نحو التليفون (أحدث موضه) وتضغط على ازراره]

صافيناز : آلو .. محلات فيديوسكو .. أيوه يا فندم . الفيديو خسر حالاً .. لأ .. لأ .. مش عايزه أصلحه .. مفيش وقت **(مراد يدبدب بقدميه ويشد شعر راسه)** مراد عايز يكمل الفيلم . أنا عايزه جهاز جديد . يابانى المانى امريكانى ... المهم يكون كويس وعلى آخر موضه . ابعت لى معاه مهندس فنى يشغله انا منتظره . شكرا **(تضع السماعة وتتجه نحو مراد)** خلاص يا حبيبى روح اغسل وشك من العياط واشرب كباية عصير واسمع شوية ميوزيك لحد ما يجى الجهاز الجديد

[مراد يدبدب بقدميه ويبتدى تمرده بشكل يوحى برغبته فى التمرد وينصرف بعصبية فى حين تعود صافيناز بجوار بسيمه وتواصل عرض ازيائها]

وهبى : **(للعريس)** هيه كمل .

العريس : أكمل إيه يا جدو .

وهبى : أنا عمو مش جدو .

العريس : آسف يا عمو .

وهبى : عايز أسمعك .. عايز أفهمك

العريس : طب شغل الزرار .

وهبى : زرار إيه .

العريس : طب املا الزمبلك

وهبى : **(بحيره)** هو فين الزمبلك .

العريس : طب ركب البطارية .

وهبى : أنا مش شايف بطاريه .

العريس : طب دور الكونتاكت .

وهبى : وبعدين معاك بقه .

العريس : إنت عايز إيه يا عمو .

وهبى : إحنا وقفنا عند العش السعيد لما بقى بوتيك كبير

العريس : طب ما أنت فاهم أهو يا عمو

وهبى : وبعدين

العريس : وبعدين ماما تكمل لك **(تتدخل بسيمه)**

بسيمه : وبعدين الحاجات اللى اشترتها .. تبقى بعد سنة موضة قديمه .

صافيناز : (تتدخل) والتليفزيون يعرفها بالموضات والموديلات الجديده .

العريس : وتبتدى تشترى الموضات والموديلات الجديده .

بسيمه : والحاجات الجديده تبقى بعد سنة موضه قديمه .

صافيناز : والتليفزيون يعرفها بالموضات الجديده .

العريس : وتبتدى تشترى الموضات الجديده .

بسيمه : والحاجات الجديده تبقى موضه قديمه

العريس : وتبتدى .. **(يقاطعه وهبى وهو يسد أذنيه بكفيه)**

وهبى : بس . بس . خلاص فهمنا .

بسيمه : وبعدين ال ..

وهبى : بس . قلت بس .

العريس : وبعدين بقه . فيه عشرين نوع من الجبنه على الأقل .

بسيمه : إذا زهقت من الجبنة « الرومى » تجيب لها « فلمنك »

صافيناز : وإذا زهقت من « الفلمنك » نجيب لها « شيدر » .

وهبى : بس . قلت بس .

العريس : وإذا زهقت من ..

وهبى : **(يقاطعه)** باقولك اسكت **(يهدده)** أقفل بقك .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

صافيناز : وبالشكل ده تبطل تحلم بالدنيا الجديده اللى فى دماغها وتعيش الدنيا الحقيقية .

وهبى : (بعناد) أنا واثق إنها حتفضل تحلم بالدنيا اللى فى دماغها .

بسيمه : ده . إن فضل لها عقل !

صافيناز : وماتنساش إنها حتسوق عربتها فى الزحمه وحتقف فى إشارات .

وهبى : (بإصرار) برضه حتفضل تحلم بالدنيا الجديده .

العريس : (بغضب صبيانى) أنا عايزها تحلم بى يا مامى

بسيمه : حتحلم بيك غصب عنها يا حبيبى .

[يعود وهبى للقراءة فى كتابه ، ويتململ العريس فى جلسته ويتسلى بالنظر فى المرآه ويسرح شعره . تعود صافيناز لتعرض مشترياتها على بسيمه]

صافيناز : (لبسيمه) ده بلوفر ، وده جابونيز ، ودى جنله ، وده تايير ، وده شراب قصير ، وده شراب طويل ، ودى بلوزه ، وده سوكيت ، وده كمبلزون ، ودى باروكه ، وده ورد صناعى ، ودى جاكته ، وده فستان برميل ، وده بنطلون شورت ، ودى جيبه

العريس : (يضجر) وبعدين يا مامى .. أنا زهقت .. أنا حقوم أروح

بسيمه : العروسة اتأخرت قوى يا صافى . أحسن يكون جرى لها حاجة .

صافيناز : (تنهض وتتجه نحو المدخل) أنا حاقوم أشوفها وأجيب لك باقى الحاجات اللى اشتريتها **(تقف فجاة عند باب المدخل . تتجمد فى وقفتها ويبدو عليها الذهول والانقباض . ثم تتراجع قليلا وتكون أول من يرى عفاف وهى قادمه من الداخل وقبل ان تظهر على خشبة المسرح)**

صافيناز : إيه ده يا عفا .. مش ممكن .. مش معقول **(تتراجع قليلا)** أنا ما قلتش كده .. ارجعى يا عفاف .. مش ممكن تخشى بالمنظر ده .

[تظهر عفاف بفستان ابيض تتخلله بقع حمراء وسوداء . شعرها مفروق على الطريقة الريفية ولها ضفيرتان طويلتان .. توجد ثلاث بقع زرقاء على الوجنتين واسفل الذقن . معصماها مقيدان خلف الظهر . قدماها مقيدتان بحبل مضفر مُشعّر ذى لون برتقالى . عيناها مكحولتان تقترب مطاطاة الراس فى خطوات شعائريه . تعلو الدهشة والاستغراب وجوه الجميع . يعم الصمت وسط شعور بالصدمة يتراجع الجميع امامها ويتجمعون بالقرب من الفاترينة . يبدو العريس فى حالة هلع وذهول .]

صافيناز : (بحزن مفاجىء) ليه كده يا عفاف .. ليه كده يا عفاف !

[يدق جرس المنزل . يفتح وهبى الباب . يدخل منسى (والد العريس) فيفاجا بمظهر عفاف وسط الصمت والذهول . فيتجمد فى مكانه فيدعوه وهبى للدخول بإشارة من يده ويقترب الإثنان حتى يصلا إلى موقع الفاترينة]

منسى : (بلهجة ندم) أنا آسف .. يظهر إن أنا جيت متأخر !

[تقترب عفاف من باب الفاترينة . يفتح العريس الباب بشكل آلى . تدخل عفاف بخطى بطيئة ثابتة . يدخل وراءها العريس .. يبدو الجميع وكأنهم منومون مغناطيسيا . يأخذ المشهد طابعا شعائريا . يغلق العريس باب الفاترينة خلفه ببطء وهدوء . يلاحظ ان يكون وضع الفاترينة فى مواجهة جمهور المشاهدين . العريس فى وضع استعراضى آلى وكانه مانيكان ، والعروس فى وضع خضوع واستسلام . وهما متجاوران يواجهان جمهور المشاهدين

يتخذ وهبى وصافيناز ومنسى وبسيمه وضعهم فى صف واحد خلف الفاترينه وهم فى حالة خضوع ورضوخ ، ويبدون كأنهم يحتفلون بالزفاف فى مشهد صامت حزين .

يدق جرس الباب . لا احد يتحرك . الجميع مستغرقون فى رهبة المشهد يسمع جرس الباب على فترات متتالية . ثم يسمع صوت الطارق]

الطارق : مندوب شركة فيديوسكو . تحت أمرك يا مدام

تقل الإضاءة تدريجيا ثم يسدل الستار ببطء

الإسكندرية : محمد الجمل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشهدان من

مسرح "معين بسيسو" الشعرى

د. عبد القادر القط

يُعدُّ الشاعر « معين بسيسو » * ثالث ثلاثة أقاموا عماد المسرح الشعرى فى إطار الشعر الحرّ ، بعد أن أحسّوا أن « القصيدة » لا تكفى وحدها للتعبير عن قضايا العصر ومشكلات الوطن العربى ، ولا تتسع لإمكانات ذلك الشكل الشعرى الجديد بما فيه من طلاقة ومرونة . على أن كثيرا من شباب الأدباء والقراء لا يعرفونه معرفتهم شريكيه فى الريادة . « عبد الرحمن الشرقاوى » ، و« صلاح عبد الصبور » . ولعل ذلك يعود ذلك إلى غيبته عن « المسرح » الأدبى ، وتحوله إلى النشاط السياسى منذ غادر القاهرة حتى موته فى السنة الماضية .

وإذا كان « عبد الرحمن الشرقاوى » : و« صلاح عبد الصبور » قد حاولا أن يمزجا الشعر بالمسرح ، ووفِّقا فى كثير من الأحيان ، أو غلّبا الشعر على المسرح أحيانا ، فإن « معين بسيو » قد اتخذ من المسرح نقطة انطلاقه ، وحاول بوعى ــ فيه شىء من الإسراف ــ أن يطوّع الشعر للمسرح ، وأن يستغل كل إمكانات المسرح فى إبراز ما تتضمنه مسرحياته من قضايا .

وقد كان مشغولا بقضيتين كبيرتين تدور حولهما كل مسرحياته ، هما : قضية فلسطين ، وقضية الحرية والعدل الاجتماعى . وتتفرّع عن هاتين القضيتين قضية ثالثة ألحّت كثيرا على وجدان الشاعر المسرحى حتى لتردّد بصورة أو بأخرى فى كثير من مواقف مسرحياته ، هى قضية « تزييف التاريخ » بأقلام الوارقين والمؤرخين ، وعلى ألسنة الشعراء فى الماضى ، وبوسائل الإعلام الجديدة فى العصر الحديث .

ولمّا كان همّ الشاعر أن يكشف هذا الزيفَ فإن شخصياته تتسّم بالحدة والإحساس العنيف ــ سواء فى شعورها بالإحباط ، أو فى تطلعها إلى الثورة ــ من خلال مواقف مسرحية مبتكرة ، تغطّى طرافتها على ما قد يكون فى الحدة والعنف من تعبير مباشر ، أو نزعة خطابية مألوفة فى المسرحيات القومية أو السياسية .

والشاعر فى سعيه لكى يستعين بكل إمكانات الشكل المسرحى يسرف أحيانا فيما يقدم من « توجيهات مسرحية »

---

*ولد الشاعر فى غزة عام ١٩٢٧ ، وأتم دراسته الابتدائية والثانوية فى مدارسها . وفى عام ١٩٤٨ رحل إلى القاهرة وأكمل دراسته العليا بالجامعة الامريكية فى قسم الصحافة وعمل مدرسا للغة العربية فى العراق ، ومدرسا فى مدارس وكالة الغوث فى غزة ، ثم عمل محررا بجريدة الأهرام من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٠ . وتوفى فى لندن فى يناير عام ١٩٨٤ .

وله من الدواوين الشعرية : « المعركة » القاهرة ١٩٥٢ ، « قصائد مصرية » بالاشتراك مع بعض الشعراء . القاهرة ١٩٥٤ ، « مارد من السنابل » القاهرة ١٩٥٦ « الأردن على الصليب » القاهرة ١٩٥٨ ، « فلسطين فى قلب » ، بيروت ١٩٦٤ ، « الأشجار تموت واقفة » ، بيروت ١٩٦٦ .

وله من المسرحيات : « ثورة الزنج » وقدمت لأول مرة بالقاهرة فى فبراير ١٩٧٠ ، و« شمشون ودليلة » ، وقدّمت لأول مرة على مسرح توفيق الحكيم عام ١٩٧١ . و« مأساة جيفارا » ، و« الصخرة » ، و« العصافير تبنى أعشاشها فوق الأصابع » ، وقدمت لأول مرة فى مهرجان المسرح العربى فى الرباط و« محاكمة كتاب كليلة ودمنة » .

ورسم للديكور ، يثقل المشهد المسرحيّ فى أوّل الأمر لكن جوانبه المركبة ، ما تلبث أن تنحلّ إلى أجزاء « بسيطة » تؤدى كل منها « وظيفة » مسرحية واضحة . وقد يجد المخرج نفسه مضطرا إلى تجاهل بعض تلك التوجيهات وعرض النص المسرحى وتأويله بطريقته الخاصة .

وقد يواجه الشاعر فى بعض المشاهد مواقف تدعو إلى حوار مألوف فى أمثال تلك المسرحيات القومية والسياسية ، لكنه — بقدرة شعرية فائقة — يعلو على المألوف بما يبثّ فى حوار الشخصيات من صور مجازية مبتكرة وعبارات شعرية أصيلة . وهو مع ذلك يستخدم إمكانات الشعر الحر ، وقدرته على الاقتراب من لغة الحياة اليومية ، ولا يأنف من أن يمزج البيانَ الرّصين باليومى « المستهلك » ، وقد يبالغ فى ذلك أحيانا ليكشف عن مفارقة صارخة أو ينتهى إلى سخرية لاذعة .

ومن مبتكراته المسرحية التى اعتمد فيها على تداخل الأزمنة ، واختلاط الحاضر بالماضى ، ما قدمه فى مسرحيته الكبيرة : « ثورة الزنج » . وهى تقوم فى أساسها على تلك الفكرة المحورية المسيطرة عن « تزييف التاريخ » . ويصوّر المؤلف فى المشهد الأول كيف تصنع أجهزة الإعلام الحديثة صورة مقصودة للحاضر والماضى ، وكيف تشكّل الوقائع والشخصيات عن طريق « التيكرز » — آلة استقبال الرسائل اللاسلكية بالكتابة — ويصْبَغها بما تريد من ألوان فى « غسّالة » الصحيفة اليومية . لكن شخصية عبد الله بن محمد قائد ثورة الزنج فى القرن الثالث الهجرى تخرج من الغسالة ، فتتمرد على ما يراد لها من أصباغ ، وتأبى أن تقتل مرة ثالثة على يد وسائل الإعلام الحديثة ، بعد أن قتلت مرتين من قبل على يد المعتمد بأمر الله ويد الورّاقين فى القرن الثالث . وتمضى المسرحية فى مشاهد مبتكرة حادة رفيعة المستوى الشعرى والمسرحى فى كثير من الأحيان ، مازجة بين الماضى والحاضر حتى النهاية .

أما فى مسرحية « الصخرة » فيقدم الشاعر رمزا لفلسطين ، عامل منجم انهارت فوقه أحجار المنجم ، لكن الناس لا يريدون أن يخرجوه فيعود إلى الحياة قويا يموت بحياته الجديدة كثيرون ، ولا يودُّون أن يتركوه يموت ، فيموت بموته كثيرون . لهذا تعرضه وسائل الإعلام — فى موقف وسط بين الحياة والموت — راقدا تحت صخرة بلّورية يراه الناس من خلالها ، وتجرى معه وسائل الإعلام الأحاديث والمقابلات المألوفة ، ويسأله المذيع أسئلة تأتى أجوبتها المعّدة من قبل من وراء الكواليس دون أن ينطق هو بكلمة . وهذه صورة ثانية من صور تلك الفكرة المحورية عن تزييف الحقيقة . وحين يجيب العامل مرّة بصوته هو عن سؤال المذيع : هل عندك راديو . . تليفزيون ؟ يجىء جوابه معبرا عن رأى الشاعر فى وسائل الإعلام الحديثة وسخريته بها :

« فى يوم ما . . ما كان هنالك ما أقرؤه
وفتحت التليفزيون . .
كان هنالك إعلان . . أو تَدرى ماذا فعل المحتالون ؟
قالوا إنّى أحلق ذقنى فى قاع المنجم
سَمُّوا اسم « الموسى » . . ونسيت الإسم الآن
وأغلقت التليفزيون . .
وفتحت الراديو . ضربات فوق الطبل ، وصوت يصرخ :
صوت فلسطين !
كيلو متر هواء ، كيلو متر صراخ
من أجل فلسطين ! »

ولعّل فى تقديم هذين المشهدين من مسرح هذا الشاعر الكبير — ما يغرى شباب الشعراء والقراء بقراءة أعماله المسرحية الكاملة

د. عبد القادر القط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشهدان
من مسرح « معين بسيسو » الشعرى

(١)

(مقدمة المسرح تمثل قوس بوابة . الاضاءة خافتة تماما على الديكورات التي تلوح من خلال القوس . آلة تيكرز الى يمين الخشبة تتكتك حينا وتسكت حينا آخر ، وإلى جانبها رجل يلقي في جوفها ببعض الاوراق والجرائد والكتب ، ثم ينحني ليتناول جردلا يفرغ منه بعض الحبر الاحمر في جوف الغسالة ويأخذ في تحريك الأوراق والكتب بعصا في يده . على امتداد الخشبة حبل غسيل وقد علقت بعض الأوراق والصحف والكتب الملطخة بألوان الحبر المختلفة . كل من الرجل (التيكرز) والرجل (الغسالة) منهمك في عمله . من الزاوية اليسرى يدخل رجل يحمل فوق ظهره (صندوق الدنيا)

(يكتسح بعينيه الرجل التيكرز وحبل الغسيل والرجل الغسالة ، ثم يتقدم وهو خارج منطقة الرؤية بالنسبة للرجلين وهو ينفخ في بوقه الصغير) .

الرجل (صندوق الدنيا) :

صندوق الدنيا والتاريخ علي حبل غسيلْ . . .
كل التاريخ على حبل غسيل . . .
من يملك أن يدفع حفنة قمح أو حفنة ملحٍ . . .
أو خيطا في ابره . . .
فليتفرج . . .
من لا يملك أن يدفع شيئا فليتفرج
صندوقِ الدنيا والتاريخ على حبل غسيل
أوراق تغسل ، أوراق تصبغ ،
والرأس المقطوع وأوراق النقد الزائفة على حبل غسيل . .
صندوق الدنيا . . .
صندوق الدنيا . . .

(يواجه الصالة)
(يتقدم فوق اللسان الخشبي الممتد من صدر الخشبة)

من يتفرج منكم يا ساده ؟
كلكمُ مغسول ،
كلكمُ مصبوغ ،
كل يتحسس ثوبه . . .
كل يتحسس جلدهْ . . .
صندوق الدنيا . . .
صندوق الدنيا . .

(يسير ويختفي في الزاوية اليمنى وهو ينفخ بوقه . . آلة التيكرز تتكتك بشدة والرجل يحدق في الشريط يقتطع جزءا منه ويتجه الى الرجل الغسالة ويقدم له الجزء المقطوع . الرجل الغسالة يلقي نظرة على الشريط ثم يلقي به في جوف الغسالة ويتناول الجردل ويفرغ منه بعض الحبر الأسود)

قلت لك اخزِنْ بدَلَ براميل الخمرِ ،
وبدل براميل العسلِ ،
وبدل جدار الزيتِ ،
براميل الحبر الأحمْر . . .
لكنك قلت الحبر الأسود والأحمر والأخضر والأزرق و . .

الرجل التيكرز (مقاطعا) :

الحبر الواحد يقتُلْ . . .
واللون الواحد يقتل . . .
والاسم الواحد يقتل . . .
والوجه الواحد يقتل . . .
والقلم اذا ضاجع محبرة واحدة يقتل . . .

الرجل الغسالة :

يقتل من ؟

الرجل التيكرز :

يقتل صاحبه . . .

الرجل الغسالة :

كيف . . . ؟
ما دام التاريخ هنا في هذي الغسالة
أوراقا تغُسل . . .
أوراقا تصبغ كيف نشاء
كيف ستقتلنا الأوراق المغسولة والمصبوغة ؟

الرجل أمام مفرش الزجاجات والأحجار :

ما دمنا نملك هذي الآله . . .
ما دمنا نحن نلقّنها ما تكتب . . .
أو نكتب ثانية ما تكتبْ . . .
كيف ستقتلنا الأوراق ؟

الرجل التيكرز (كمن يحدث نفسه) :

لا أدرى . .
لكنْ ما أكثر ما أتخيّل رجلا مقتولا .
رجلا مغسولا مصبوغا . .
يخرج من هذي الغسالة . .
رجلا نحن قتلناه . .
رجلا في القرن الأول أو في القرن الثالث
أو في القرن العشرين . .
يخرج من جوف الغسّالة . .
وبيده سيف أو خنجر . .
أو قنبلة أو اصبع ديناميت . .

الرجل الغسالة :

انك تهذي . . .
لن يخرجَ أحد من هذي الغسالة . .
ما أتعسهُم !
كانوا من قبلُ يدسّون السمَّ بشريان التاريخ .
ويعاقب أو يهرب من دسّ السم . .
لكنْ من سوف يعاقب من يقتل بالحبرْ ؟
من يقتل تاريخا ، من يقتل ابطالا بالحبرْ !

الرجل التيكرز :

ما أكثر ما أتصوّر أبطالا . .
نحن غسلنا دمهُم . .
وصبغناهم بالحبرْ . .
أيديهم ترتفع كأعمدة من جوف الغسالة . .
وتحطم هذي الغسالة . .
تُطلق كل سراح المغسولين المصبوغينَ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسجونين بهذي الغسالة
وتحطّم هذي الآله . .

الرجل الغسالة :

ما أكثر ما صرت تحدث نفسكْ !
لابدّ وأن نغسل هذا الوجه الآن . .
نغسله ، نصبغه ، ونعلقه فوق الحبلْ .
سنصوِّر بعد قليلْ . . .

الرجل التيكرز :
نصوِّر من ؟

الرجل الغسالة :
نصوِّر من !
وجه فلسطين . . .

(تدخل امرأة كالطيف من الجهة اليسرى ،
تعصب رأسها بمنديل أحمر وترتدي جلبابا
أسود تلطخه بقع الحبر ، المرأة تسير وكأنها
تصغي للحوار بين الرجلين وهما لا يريانها)

الرجل التيكرز :

ولماذا وجه فلسطين . . ؟
والتاريخ هنا كشريحة لحم في الثلاجة . .
في ثلاجة كل الناس . .
لا . . . ، وجه فلسطين قريب
لنؤلِّفْ ونصوِّرْ وجها آخر
وجها نرفعه كالحجر ونضرب وجه فلسطين
والتاريخ يمدّ الكفين بسلة أحجارْ !

المرأة تتقدم حتى تصبح في منتصف الحلبة :

وجهي ؟ ولماذا وجهي أنا يا قتله ؟
وجهي لوح زجاج يكسر كل صباحْ . .
كي تصنع منه هذي المرآة وتلك المرآة . .
عنقي يقطع ، يغرس ساريةً في الأرض . .
كي تخفق فيه هذي الراية أو تلك الراية . .
عظمي ينحت أمشاطا من عاجْ . .
شعري قصّوه وباعوه
أصبح هذي الباروكة أو تلك الباروكهْ
أنا في واجهة متاجرهم تلك المانيكانْ
مانيكان فلسطين
تظهر حين يريدون
وتغيب عن المسرح حين يريدون . .
ظهري حائطْ . .

وعليه يلصق هذا الاعلان وذاك الاعلانْ
شرياني حبل غسيل
ينصب لتعلّق فيه هذي الورقة أو تلك الورقة
أنا في طبق القرن العشرين
أو كل بالشوكة والسكين
لكن سوف يجيئون
سوف يجيئون
وسيقطعُ هذا الحبل . .
وتحطم هذي الغسالة
وتكسر هذي الآله . . .

(تسير وتختفي كالطيف)

الرجل التيكرز :

. . . لا . . . ،
وجه فلسطين قريب . .
لنؤلف ونصور وجها آخر . .

الرجل الغسالة :

أنا لا أعرف ماذا تعني بالوجه الآخر . . ؟

الرجل التيكرز :

وجهاً ننهضه من مقبرة التاريخ . .
وجهاً نغسله ، نصبغه ونؤلفه ونصوّره كيف نشاء .
فلماذا لا تُلقى في غسالتك ،
بوجه الزنج وقائدهم عبد الله بن محمد ؟

الرجل الغسالة :

الزنج وعبد الله بن محمد !

(يدخل رجل في ثياب القرن الثالث للهجرة ،
وكأنه قد خرج من جوف الغسالة ، وهو ملطخ
الوجه ببقع الحبر . . والأصباغ . .)

الرجل :

القتلة !
المعتمد بأمر الله قتلني مرّه
وقُتلت على أيدي ورّاقيه في القرن الثالث مرة
ها هم قد وضعوا السكين على عنقي . . في القرن العشرين
لكن لن أقتل بعد الآن
لن يغسل وجهي . . لن يُصْبغ ويعلّق
في حبل غسيل بعد الآن
الدم والخبز وعنقي والسيف
بيني أنا عبد الله . . وبينكمو يا قتله !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٢)

(امرأة ... حافية القدمين ... تظهر من الكواليس الأيمن ... وتبدأ تدور حول القبة ...)

المرأة :

يدَ من تنتظر وراء القبة تحت الأحجار ؟
أنت الآن مزار !
والخبرُ الأول في الصحف ، وفي نشرات الأخبار ..
فوق زجاج القبة ، كتب الشعراء الأشعار ..
والحجر على الرُّقبة ما زال .
يلقحه حجر كي يلد الأحجار !

(يدخل رجل في ثياب عمال النظافة ، يحمل سلّما فوق ظهره ، وفي يده جردل وفي يده الأخرى حزمة من الجرائد ، يضع السلم أمام القبة ، ويصعد ويبدأ في تنظيف القبة ، بأوراق الجرائد ، بعد غمسها في الجردل ، ثم يقوم بعصرها ، في فتحة القبة . .)

المرأة :

هو ذا يسقيك عصير جرائدهم . . .
يسقيك عصير الأخبار المكتوبة عنك !

(تبدأ تدور حول القبة)

المرأة :

صارت قبتك تنظف بالورق وبالماء . .
فالكل يريد القبة بيضاء . .
والكل يريدك لا حياً فوق السطح . .
ولا ميْتاً في قاع المنجم . .
لو تخرج من تحت الأحجار ، لمات كثيرون .
لو مت لمات كثيرون . .
هذا هو أنت .
لا حي . . . لا ميْتْ . .
هذا هو أنت !.
هذا هو أنت !.

(تتهالك تحت القبة . . . عامل النظافة ، يهبط من السلم . . . يشده الى ظهره ، ويتقدم حتى يواجه الجمهور ، والجردل في يده ويصيح) :

هذي القبة صارت تلمع كالبلّور
استخدمْ منذ اليوم « كسينجر » . . .
للحمّام ، وللتنظيف ، « كسينجر » . . .

(يخرج ، يدخل ذو القناع الـذهبي ، ومعه ذو القناع الأزرق ، المرأة تنهض ، وتبدأ تدور حول القبة ، يلاحظها الرجلان فيتوقفان)

المرأة :
لو تعطيني فمك المختوم بشمع النحلْ . . .
فالنحل على الجرح طوابير
تدخل في الجرح وتخرج منه ،
تسحب قطرات الدم . . .
لو تعطيني من صوتك آهٍ ضفيره . .
كنت سأجْدِلُ منها ريشا للعصفورة . .
فالعصفورة عريانة . .
تحت الرّمانه . .
لو تعطيني من رئتك ورده . .
آنية الزلزال بلا ورده . .
والزلزال مريض
حتى الموت يحب الزلزال : الورده . .
ما أكثر من ألقوا فوق الجرح الشبكه
ظنوا ، جرحك سمكه !

الرجل ذو القناع الذهبي :
من هذي المرأة ؟

الرجل ذو القناع الازرق :
لم أرها قبل الآن . .

المرأة :

(تواصل دورانها حول القبة)

الصيادون طوابير .
ملء القبعة عصافير .
يُرشَى العصفور بحبة قمح ،
يسقط في الفخ العصفور . .
والقمحة ، لا تصبح سنبلة في حوصلة العصفور . .

(تواصل دورانها)

المرأة :
حين الرُّكّع ركعوا ، كانت كل الأنهار على فخذيكْ
واقفة بزنابقها . . . ، كانت تهرب كل الأعلام الوطنية ،
من أيدي الرّكّع ، كي تلتجىء اليك . .
الفقراء أتوا بالخبز ، وجاءك بسبيكة ذهب ،
كلُّ سماسرة البورصة والمحتالين . .
صار سرير فلسطين . .
يتسع لكل القوادين . .

الرجل ذو القناع الذهبي :
أسكتْ هذي المرأة . . .

(الرجل ذو القناع الأزرق يتقدم منها . .

كأنها لم تر الرجلين)

ذهب الذهبُ وبقي الخبز . .

(تصرخ . . .)

أمسكْ برغيف الفقراء وقاتل ،
فالقنبلة من القمح تجيء . .
حينئذٍ وجه الأرض يضيء . .
فرغيف الفقراء .
قنبلة الفقراء
مصباح الثورة !

(تصرخ . . .)

ألق القبض على تلك المرأة !

(الرجل ذو القناع الأزرق ينقض عليها فتقاومه وهي تصرخ)

المرأة :
من أعطى لك هذا الدور ؟
لو تعطيني خصلة شعر !
شعرك قد طال وطال هنالك تحت الأحجار .
هل وطن أنت هنا ، تحت الصخرة أم شجرة ؟
أنا لا أطلب علما منك ولا ثمره . .
لا علم لك
يا من تعطي كل الأعلام لهم ، لا علم لك !

الرجل ذوالقناع الذهبي :
اسحبها . . .

الرجل ذو القناع ازرق يجرها وهي تقاومه وتصرخ :

يا من تعطي كل الأسماء لهم لا أسم لك . . .
يا من تعطي كل الأوطان لهم ، لا وطن لك . . .
امرأتك باعتك
وحبيبتك أنا ! . .

(يسحبها فتصرخ)

استيقظ قبل فوات الوقت
استيقظ قبل الموت !

(اظلام)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سعد أردش

الصدّق فى المسرح
دراسة

اعتدنا على أن نطرح قضية « الصدق » فى « الفن » كما نطرحها فى الحياة ، فإذا كان الفن بكل أشكاله وتعبيراته انعكاسا للحياة على مرآة الفنان المبدع ، وإذا كان « الصدق » فضيلة من الفضائل الأساسية التى نتمسك بها فى الحياة كقيمة من القيم التى يجب أن تحكم العلاقات الاجتماعية فى كل مستوياتها ، بحيث إذا اهتزت أو ترهلت اهتزت الحياة الاجتماعية وترهلت ، فإن من البديهى أن يصبح « الصدق » جوهرا فى الإبداع ، فإذا خلا منه أصبح مزيفا ، أو مصطنعا ، أو انتفت عنه صفة « الفن » وأصبح شيئا خارج الأطر الأساسية للإبداع الفنى .

(١) الصدق فى الحياة والصدق فى الفن :

وخصيصة الصدق فى الإبداع الفنى هى الجسر الحقيقى الذى يقيم العلاقة الحية بين الفن والحياة ، أو هى السمة التى تمنح الفن وجهه الاجتماعى ، وتحقق وظيفته الاجتماعية إنها الحد الأدنى من الدلالات التى ينبغى بها إبداع الفنان ، لتأكيد انتمائه الاجتماعى النابع من معاناته لقضايا مجتمعه ، متمثلة فى هضمه لدروس الماضى ومشاكل الحاضر ، وقدرته على التنبؤ بالمستقبل . ويؤكد التاريخ الاجتماعى للفن أن الإبداع الخالد فى الزمان وفى المكان ، خالد حقا لصدق تعبيره عن مجتمعه .

غير أننا يجب أن نفرق ، مع ذلك ، بين « الصدق » فى الحياة الاجتماعية ، و« الصدق » فى الفن ، أو بمعنى آخر : بين الصدق الواقعى والصدق الفنى ؛ ذلك أننا نجمع على أن الفن ليس الحياة ، رغم الرابطة القوية التى تربطه بالحياة ، والتى هى سر خلود الفن الخالد . فالحياة إبداع المبدع الأعظم ، وهى خاضعة لقوانين الطبيعة وما وراء الطبيعة ، وللقوانين الأرضية التى شرعها المجتمع ، والفن رؤية خاصة للفنان المبدع لا يحكمها إلا قانون الإبداع . وإذا كان الصدق فى الواقع الاجتماعى نابعا من مجموعة التقاليد والقوانين الأخلاقية التى تتضمنها التشريعات السماوية والوضعية ، فإن الصدق فى الإبداع الفنى نابع من طبيعة الصيغة التى يعبر بها الفنان عن رؤياه ، وهى صيغة تخضع لمعطيات جوهر أساسى يحكم كل الفنون ، هو جوهر الشعر أو « الشاعرية » وهو جوهر أصيل ينبض فى الفن الخالد منذ كان الفن فى عصور ما قبل التاريخ ، مرورا بالصياغات الكلاسيكية القديمة والحديثة ، وانتهاء بالصياغات الواقعية والعبثية .

(٢) الصدق الواقعى والصدق الفنى

إن النظرة الصادقة الحية التى تنبعث من عينى « الجوكوندا » ، التى منحتها وتمنحها وستظل تمنحها الخلود ، ليست بالتأكيد النظرة التى تنبعث من عينى إنسان حى ، حتى ولو كان الفنان المبدع قد استلهمها من عيون الناس ، أو من عينى إنسان فرد ، إنها فى الحقيقة نتاج لمسات الفرشاة فى يد المبدع ليوناردو دافنشى ، ولكن هذه اللمسات كانت تعبر

بالتأكيد عن جيشان إنسانى طاغ أفعم وجدان الفنان ، نتيجة لتجربته الإنسانية العميقة فى مجتمعه .

إن الاستعارات والتشبيهات والكنايات فى شعر الشعراء ، وفى أدب الأدباء ، ما هى فى الواقع إلا صيغ أبدعها الفنان الشاعر أو الأديب ليعبر بها عن صدقه هو فى مواجهة الواقع ، وهو نوع من الصدق يختلف اختلافا كاملا عن الصدق فى الواقع ، وانظر معى ، على سبيل المثال ، فى وصف امرىء القيس لحصانه فى معركة الفارس المغوار ، تجد أنه قد لامس المستحيل فى تصوير حركته وسرعته وارتياعه ، حتى ليخيل إليك أنه لا يصف حصانا ، وإنما يصف كائنا خرافيا من الكائنات التى تغص بها الأساطير .

(٣) الصدق فى أدب المسرح وفى العرض المسرحى

وتحتل قضية الصدق فى فن المسرح مكانا خاصا ، لاعتبارات تتصل بطبيعة هذا الفن كجمع للفنون من ناحية ، ولأنه فن جماعى من ناحية أخرى . إننا نتحدث هنا عن المسرح كظاهرة ثقافية اجتماعية حي ، فى صورة عرض مسرحى يقوم على كافة الركائز التى يقوم عليها العرض المسرحى : النص المسرحى (الكلمة) ، والإخراج ، والأداء بكل طاقاته الإبداعية ، من تمثيل ورقص وعزف وغناء وفنون تشكيلية تدخل فى صياغة الإطار التشكيلى للعرض (الديكور ــ الأزياء ــ الإكسسوار . . الخ) . فإذا كان النص المسرحى فرعا من فروع الأدب تحكمه قاعدة الصدق التى تحكم كافة الفنون الأحادية ، فإن تحقق الصدق فيه غير كاف بذاته لتحقيق الصدق فى العرض المسرحى ، وهو لا يمكن أن يتحقق إلا إذا توافر ركن الصدق فى أداء كافة المؤدين والمبدعين فى الصيغة المركبة للعرض المسرحى ، غير أننا لا نستطيع كذلك أن نرصد ركن الصدق فى تفاصيل العرض المسرحى إذا لم يكن متوافرا بادىء ذى بدء فى النص المسرحى الذى يقوم عليه العرض . ومن ناحية أخرى فإننا لا نستطيع أن نحمل مسئولية توافر ركن الصدق لمجموع الفنانين المبدعين فى العرض المسرحى بحيث يكون كل منهم مسئولا عن توافر هذا الركن فى أدائه أو إبداعه قياسا على مسئولية الكاتب المسرحى فى هذا الشأن ؛ من هنا كان لابد من مبدع آخر ــ (أحادى) ــ يتناول نص الكاتب المسرحى (الأحادى) برؤية إبداعية نابعة من رؤية مبدع النص ، ويكون مسئولا عن تحقيق الصدق فى كافة تفاصيل العرض المسرحى : هذا المبدع هو المخرج . غير أن المخرج لا يؤدى أداء أحاديا ، شأن كاتب النص ، والمصور ، والمثال ، ومؤلف الموسيقى . . الخ . وإنما يكتشف الصدق ويكشف عنه لغيره من المؤدين والمبدعين ، ويعاونهم على تحقيقه ، ويراقب هذه العملية فى صبر وأناة ، على مدى شهرين أو أكثر ، وقد تمتد فترة البحث والتدريب والتجريب إلى عام أو أعوام ، حتى يحقق جيش المؤدين والمبدعين ذلك الكم المهول من الصدق الفنى اللازم لإقناع الجماهير بصدق العرض المسرحى وضرورته فى جملته وفى تفاصيله ، بحيث إذا اهتز خيط واحد من خيوطه أو اختل ، انطلق خناجر الجمهور فى أسى ولوعة : يا خسارة . . !! ولقد بذل كثيرون من رواد الإخراج المسرحى فى العالم أعمارهم فى سبيل البحث عن حقيقة هذا الصدق الفنى فى المسرح ، وعن منهج وطريقة للتوصل إليه وتحقيقه على المستويين النظرى والتطبيقى . ونحن نجد فى منهج قسطنطين استانسلافسكى على سبيل المثال مقياسا صادقا لقياس درجة الصدق الفنى فى أداء الممثل ، حيث يطلب إليه أن يسأل نفسه أمام كل صغيرة وكبيرة ، وفى كل خطة إبداع : « لو أننى » . . لو أننى فى مكان هذه الشخصية بالفعل فى هذه الظروف النفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، كيف كنت أتصرف ؟! كيف كنت أقول ؟! كيف كنت أسلك ؟! . .

ولكن هذا المنهج إذا كان صالحا للتطبيق فى إطار المذهب الواقعى ، فإن صلاحيته تصبح محدودة فى مذاهب أخرى ، وبوجه خاص عند التجريديين ؛ إنهم يبدأون إبداعهم من حيث ينتهى الواقع ، ولا يريدون لهذا الأبداع أن يتلوث بأوزار الواقع وسلبياته وقبائحه ، لذلك فإنهم يبدعون على أرض « المثالية » ويتجردون من أية مشابهة للواقع أو تمثل له ، وها هو ما ير هولد ، رائد الإخراج المسرحى النقيض لأستاذه استانسلافسكى ، يطلب إلى الممثل أن يرقى بأدائه الصوتى إلى عليين ، بحيث يكون وقعه كقطرات الماء على المعدن ، وهو عندما يصنع معيارا كهذا للأداء الصوتى عند الممثل ، إنما يريد له فى الواقع أن يتحول إلى آلة موسيقية ، مجردة من كل ما يوقر الإنسان الحى من دم ولحم وانفعال وعرق ومشاكل صغيرة . . . الخ .

وبين هذين المعيارين فى الواقع تقع دائرة واسعة الأرجاء لتحقيق الصدق الفنى فى الصورة المسرحية : معيار الشعر الخالص عند التجريديين ومعيار الجوهر الواحد الذى لا يتغير بتغير الزمان والمكان عند الواقعيين : « لو أننى . . . »

والمشكلة الحقيقية فى الأمر هى أننا لا نملك لكل من المعيارين قياسا موحدا فى كل أمر من الأمور ، أو قاموسا للأوضاع والأشكال التى تحقق المعادل الإبداعى للصدق . من هنا تتسع دائرة البحث وتتشعب ، ويصبح لكل مبدع مقياس

خاص لقياس الصدق الفنى فى كل لحظة إبداع ، بما يمكن أن يوصلنا إلى « نسبية » معيار الصدق الفنى والواقع أن معيار الصدق الفنى . فى العرض المسرحى معيار نسبى فى البداية . وموضوعى فى النهاية ، فهو نسبى من وجهة نظر الفنان إلى إبداعه ، ولكنه يصبح موضوعيا عندما يلتقى هذا الإبداع بالجماهير من ناحية ، وبالنقد من ناحية أخرى ، عندئذ يعطى الجمهور والنقد ثقة للعرض المسرحى ، فيكون صادقا ، أو يسحب ، من هذه الثقة ، فيكون مزيفا وكاذبا .

(٤) (معايير الصدق فى المسرح)

وعندما نتحدث عن المسرح الجاد ، والمسرح الرخيص أو الاستهلاكى ، فإننا فى الحقيقة نتحدث عن المسرح الصادق والمسرح الكاذب أو المزيف ، بمعنى أن المسرح عندما يقوم على الصدق الفنى ــ بصرف النظر عن المعيار ، واقعيا كان أو تجريديا مثاليا ــ فنحن نقبله ونرحب به ونمنحه ثقتنا على أنه مسرح جاد وصادق ، وعندما يفقد خاصية الصدق بكل معاييرها ، فإننا نرفضه على أنه مسرح استهلاكى وكاذب ومزيف . ينطبق هذا على التراجيديا (المأساة) كما ينطبق على الكوميديا (الملهاة) ، فالمآسى قد تكون صادقة وقد تكون كاذبة ، وكذلك الملاهى .

وتعترض الحياة الإنسانية فترات تتسم بالانحدار الحضارى ، حيث يستبدل بالصدق الكذب ، وبالأصالة الزيف ، وبالجمال القبح ، وبالإحساس الصادق الصنعة القبيحة ، وهنا ينبرى فلاسفة الإبداع إلى العمل ، داعين إلى العودة إلى الجمال والصدق والخير . ويعتبر لويجى بيراندللو من فلاسفة الإبداع المسرحى ــ أدبا وعرضا ــ الذين اهتموا فيما بين الحربين العالميتين بقضية الصدق الفنى فى المسرح ، ففى مسرحياته الثلاث التى تحمل عنوان « مسرح الأقنعة » (ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، لكل حقيقته ، الليلة نرتجل التمثيل) يواجهنا الكاتب المخرج الفيلسوف بحقيقه صارخة فى المسرح : أن النص يمكن أن يكون قائما على الصدق الفنى ، وأن الأداء يمكن أن يعصف بهذا الصدق فيقلبه زيفا . . من هنا تتجسد مأساة الشخصيات الست فى مواجهة المخرج والممثلين فى مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ، فهذه الشخصيات تعيش حقيقتها الصادقة ، وتحسها ، وتأبى أن تتنكر لشىء منها أى شىء ، والممثلون لا يدركون هذه الحقيقة الصادقة ، لأنهم سطحيون ومزيفون ولا يريدون أن يروا أبعد من آفاقهم الضيقة وأهدافهم المسكينة . . !!

(٥) الصدق والفن فى المسرح

إن « الصدق الفنى » هو روح « الدراما » كما هو روح الشعر فى كافة فروع الإبداع الفنى ، ولكن « الدراما » صيغة تختلف عن كل الصيغ فى الفنون الأخرى ، لأنها صيغة جماعية أولا ، وللحوار الدائم بينها وبين الواقع الاجتماعى ثانيا . وكما أن للدراما أشكالا وصيغا تتعدد بتعدد الأزمنة والأمكنة ، فكذلك تتعدد أشكال الصدق الفنى فى الدراما ومعاييرها فى التنظير وفى التطبيق ، فنحن لا نستطيع أن نطبق نفس المعايير على مسرحيتين من مسرحيات شكسبير مثل الملك لير ، وحلم ليلة صيف ، ولا نستطيع أن نأخذ بمقياس واحد فى البحث عن الصدق الفنى عند عازف الآلة الموسيقية ، والمغنى ، والراقص ، والممثل ، بل إننا لا نستطيع أن نأخذ بنفس المقياس فى مواجهة ممثل فى مسرح « النو » اليابانى وممثل يؤدى شخصية واقعية أو رومانتيكية أو كلاسيكية فى المسرح الغربى ، ولكن هناك حدا أدنى من جوهر الصدق الفنى لابد أن يتوفر فى كل الأحوال ، ومن هذا الجوهر يلتمع سحر الدراما ، وتتكامل قدرتها على إقامة ذلك المهرجان الحى الساخن للمسرح فى أحضان الجماهير . وكلما ارتفع وهج الصدق الفنى فى المسرح نصا وعرضا ، كلما اشتعل حماس الجماهير وحققت له الازدهار ، والعكس صحيح ، فكلما جف الصدق وترهل وتضاءل ، وحل محله الزيف والتهريج والصنعة القبيحة ، كلما ابتعدت عنه الجماهير وتركته يتخبط فى الكساد والانكسار .

من هنا كانت فترة الفاشية فى إيطاليا مرحلة جفاف مسرحى ، رغم الأعمال الكثيفة من المسرحيات التى كتبها الكتاب ، ونشرتها المطابع ، ثم ألقى بها على الأرصفة بعد انتهاء الحرب الثانية بهزيمة الفاشية ، ومن هنا كان مبرر هروب ب . بريخت من وجه النازية ليبدع فى أمريكا مسرحا جديدا يشكل منهجا جديدا فى الفكر المسرحى المعاصر ، ومن هنا أيضا نستطيع أن نناقش أسباب ازدهار المسرح المصرى فى فترات ، وأسباب انكساره فى فترات أخرى ، فبصرف النظر عن انعكاس المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية على هذه الفترات ، مما يشكل مناخا خصبا أو عقيما للإبداع المسرحى ، تبقى قضية « الصدق » فى المسرح قضية قائمة بذاتها ، طالما أن هناك مسرحا ومسرحيين .

القاهرة : سعد أردش

أحمد عبد الرازق أبو العلا

قضايا الإنسان المعاصر في مسرحيات "على سالم" القصيرة

دراسة

في منتصف السنينيات ظهر (على سالم) كواحد من الكتاب المسرحيين الذين يلتزمون بصدق الكلمة ، كتب العديد من المسرحيات ذات الاتجاه المميز ، فاستخدم الفانتازيا في مسرحية « الرجل اللى ضحك على الملايكة » ومسرحية « لا العفاريت الزرق » ، وكتب مسرحية « الناس اللى فى السما الثانية » وذهب إلى الأسطورة مرة فى مسرحية « أنت اللى قتلت الوحش » وتأثر بنكسة ١٩٦٧م فكتب مسرحية « عملية نوح » ، وكذلك فى حرب الاستنزاف كتب مسرحية « أغنية على الممر » ثم كتب مسرحية : « عفاريت مصر الجديدة » ومسرحية : « الملوك يدخلون القرية » وفى الثمانينيات كتب مسرحية : « بكالوريوس فى حكم الشعوب » ومسرحية : « الملاحظ والمهندس » ١٩٨٠ ، والمتفائل ١٩٨١ ، وكان قد كتب قبل ذلك مسرحيتى « الكاتب والشحات » و« البوفيه »

وأعمال « على سالم » المسرحية تكشف مدى ارتباطه ـ ككاتب ـ بالواقع المصرى والإنسان المصرى . والإبداع لديه مرتبط بالتاريخ . بمعنى أنه يعبر عن مراحل التطور المتعددة فى الواقع المصرى ، وما تتركه هذه المتغيرات من مظاهر وما تفرزه من ظواهر ، تنعكس أولاً وأخيراً على الإنسان المصرى وسلوكه ، وأحاسيسه ومشاعره .

وبالنظر إلى الإنسان عند (على سالم) يتضح مدى اهتمامه به ، طارحاً من خلاله قضايانا المعاصرة ، التى هى وليدة ظروفنا الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية معاً . وسوف نبحث عن هذا الارتباط من خلال تحليلنا لمسرحياته ذات الفصل الواحد . دون قصد إلى النقد بل إلى التقديم والتعريف .

والكاتب يتناول فى مسرحياته عددا من قضايانا المعاصرة منها :

قضية الحرية ويعالجها من خلال مسرحية « **البوفيه** » .

وقضية الأمن والأمان ويعالجها فى مسرحية « الملاحظ والمهندس » .

وقضية الصحافة وشرف الكلمة فى مسرحية « الكاتب والشحات » .

وقضية السلطة والتواصل والانقطاع بين الإنسان وهذه السلطة . ويتصدى لها فى مسرحيته الأخيرة « المتفائل » .

وكلها قضايا حيوية ؛ معاصرة تشغل الناس .

البوفيه :

تناقش هذه المسرحية حرية الإنسان (حريته التى هى حق

من حقوقه الشخصية فهى ليست منحة من الذين يملكون منعها قهراً ومنحها مزاجاً) من خلال المؤلف ــ بطل المسرحية ــ الذى يتقدم إلى مديرٍ أحد المسارح بنص يوافق المدير على عرضه شريطة أن تحذف كلمة واحدة جاءت فيه وهى كلمة « ابن الكلب » ؛ فلا يوافق المؤلف ويعد هذا عدوانا على حريته فى التعبير مما يتعارض مع تكوينه النفسى والفكرى .

يقول : أنا مش مصور فوتوغرافى . . أنا باعمل حاجة تانية خالص ، أنا بفك حياتنا وأركبها على مزاجى . . بطريقتى . . بتطلع حاجة تانية ، حاجة مختلفة خالص . . لكن لو دققت فيها تلاقيها هى هى !!

لقد لخص (على سالم) مفهومه للعملية الإبداعية عند الفنان الملتزم فى كلمات قليلة صادقة . ولأن المدير (ممثل السلطة) لا يعجبه هذا الأمر يقع المؤلف فى حالة من الحصار النفسى ، الذى يؤدى به ــ فى النهاية ــ إلى الانهيار التام .

يقول البطل : أنا حرّ
المدير : نعم . . ؟ انت إيه ؟!
البطل : أنا حر .
المدير : كلمة مالهاش معنى . . ما كل الناس أحرار .
البطل : أنا حريتى من نوع تانى ، أنا حريتى أننى أورّيهم حريتهم .
المدير : مين اللى اداك الحق ده ؟!
البطل : (متضايقاً) . . مش عارف . . أرجوك الأباجورة تاعبة عينى .
المدير : بتكتب ليه ؟
البطل : مش عارف !
المدير : بتكتب لمين ؟
البطل : مش عارف !

ويستمر المدير فى إحكام الحصار حول « المؤلف » إلى أن يفقده الإرادة ، وهو كما نعلم من خلال المسرحية قوى الإرادة حتى ينتهى إلى حالة من حالات الانهيار التام ، فهو على استعداد لأن يفعل أى شىء يخرجه من الحالة التى أوقعه فيها المدير ، عندما سلط ضوء الأباجورة القوى على عينيه وهو يتكلم .

ولهذا الموقف الذى رسمه « على سالم » ؛ صورة نفسية أوضحتها مدرسة « التحليل النفسى » ، هى أن المؤلف ــ فى المسرحية ــ قد انتابته تلك الحالة التى تعرف فى علم النفس الحديث بالفوبيه أو المخاوف المرضية ، وهى هنا فى «البوفيه» تتمثل فى الخوف من الضوء الساطع . وتفسير ذلك ــ دارمياً ــ هو أن هذا الخوف ــ فى حد ذاته ــ رمز لصراع فى نفس المؤلف ، بطل المسرحية ، بين اللاشعور والضمير ، من نوع الصراع الذى يحدث فى حالات الحصار ؛ وهو واقع بالفعل على بطل المسرحية خوفاً من نتائج تحقيق الرغبات المحرمة المكبوتة فى اللاشعور . وسرعان ما يُسقط المؤلف هذا الخوف على شىء خارج نفسه ، وهو هنا يسقطه على الضوء الساطع ، المنبعث من الأباجورة ونلاحظ أن الحوار أو بمعنى أصح : الحصار ــ قد امتد تأثيره إلى الحد الذى صرخ معه المؤلف : مش عارف . . مش عارف . . مش عارف . . أرجوك الأباجورة تاعبانى ! إنه لا يملك حرية أن يقول ما يريد ؛ لقد فقد حرية القول وحرية الفعل !

وهو برغم انتزاع إنسانيته يحدد موقفه الصحيح ــ برغم الظروف التى وقع تحت تأثيرها .

يقول : أنا لازم استحمل . . فيه ناس كتير استحملت . . . سقراط استحمل . . جاليلو . . الحقيقة هى الفن . . أنا لازم أكتب فن لو ما كتبتش فن حابقى مجرم . . الفنان اللى ما بيكتبش فن يبقى مجرم . .

ثم يبلور « على سالم » القضية ؛ موضحاً رؤيته الواعية عندما يجد أن الذى يجلس على كرسى السلطة ؛ يملك أن يقول نعم أو لا ؛ وما دون ذلك عليه الطاعة ؛ له أن يتحكم فى كل شىء حتى حرية الإنسان طالما أن الظلم فلسفته ــ وهذا شرط من شروط تأجير « البوفيه » الذى استخدمه « على سالم » رمزاً للقهر والتسلط ، من قبل الذين يجلسون على مقاعد السلطة .

ولأن المؤلف قد فهم فلسفة اللعبة « لعبة الكراسى » فقد انتهز الفرصة ؛ وجلس على الكرسى ــ رمز السلطة ــ فى غفلة من المدير فاستطاع أن يملك ما لم يستطع أن يملكه وهو بعيد عن الكرسى . ملك حق المنع والمنح . . استطاع أن يمارس القهر على المدير الذى أصبح ضعيفاً كذبابة ــ مادام من شروط العقد فى (البوفيه) ما يبيح له هذا .

ولأن المؤلف فى الأساس فنان ، والفن فى رأيه هو الحرية ، فلم يحاول أن يتمسك بهذا الكرسى ، فتركه ــ ثانية ــ للمدير الذى عاد إلى ممارسة اللعبة من جديد . لعبة المنح والمنع . لعبة القهر والتسلط من أجل . . اللاحرية .

الكاتب والشحات :

وإذا كان « على سالم » قد تناول قضية الإنسان والحرية فى البوفيه ، فهو فى مسرحية « الكاتب والشحات » يناقش القضية

نفسها ، ولكن من زاوية جديدة إذ يتناول الإنسان والصحافة وشرف الكلمة ، عندما تكون كالسيف ، سيف الحق ، وعندما تكون كالخنجر . . خنجر الخيانة . عندما تصبح الصحافة هي لسان السلطة بدلاً من كونها لسان الشعب !!

والمسرحية تتناول أزمه ذلك « الشحات » الذى أصبح شحاذاً بالصدفة ؛ وذلك أثناء مواجهته للكاتب المعروف « الأستاذ زرمبيح » الذى يوجد على قمة أكبر الأجهزة الصحفية فهو يتحدث فى الإذاعة ، والتليفزيون ، يكتب الشعر والقصة والسياسة . هو رئيس تحرير ، ورئيس مجلس إدارة ، يقرر أنه اشتراكى (بس اشتراكى وطنى مصرى . مؤمن بالعروبة مؤمن بالأديان وبالقيم الروحية ؛ مؤمن بالنيل والأرض الطيبة ، والهوا والفلاحين والعمال والرأسمالية الوطنية والجنود والمثقفين ، أنا ضد الشيوعيين فقط) .

وواضح أنه يرفع الشعارات لإرضاء كافة الأطراف ؛ فلقد كان قبل الثورة يدافع عن « الملك » ثم سبه فيما بعد !! ودافع عن (محمد نجيب) ثم سبه — أيضاً — فيما بعد وكتب أجمل الكلمات عن « عبد الناصر » ؛ ثم كتب أقذر الشتائم عنه ، إنه على حال من التقلب يظهر بها شخصيته الانتهازية ؛ وتطلعه الطفيلى على حساب صحوة الضمير وحرية الكلمة . . . وصدق التعبير . .

وعندما يواجهه (الشحات) فى لحظة من اللحظات ثورته وغضبه مواجهة موضوعية (والشحات فى هذه المسرحية يمثل الإنسان بصفة عامة ؛ الإنسان الذى لا يقبل الزيف لأن جوهره نقى ؛ ولو كشف هذا الزيف وعرفه لتخلص منه ولو بالتخلص من الحياة ذاتها ، وهذا أضعف سبيل للمقاومة ؛ وهذا ما حدث (للشحات) فى نهاية المسرحية) يفهم الحقائق . . يفهم حقيقة هذا « الكاتب » الذى كان يؤمن به فى يوم من الأيام . . يقول :

الشحات : من أكثر من ثلاثين سنة وكل كتاب البلد قاطعين تذاكر ذهاب وإياب فى كل سجون مصر . . واللى بيترفد ، واللى بيتنفى ، واللى بيتعزل . . واللى بيقعد فى بيتهم . . حضرتك ما بيحصلكش حاجة أبداً . . كل أنواع السلطة اللى عدت على مصر عارفة ومتأكدة إنك وغد . . شرير . . منافق . . جاهل . . ومع ذلك بيحموك وبيرفعوك لفوق . . دائماً لفوق . . عمرك حتى ما خدت انفلونزا . . ليه ؟!

الكاتب : كل أنواع السلطة محتاجانى . الأنبيا لوجت تحكم حاتحتاجنى

الشحات : موهوب ؟! ذكى ؟ مخلص ؟ شريف ؟!

الكاتب : لأ . . خدام وشحات .

الشحات : الحاجتين دول هم سكة السلامة .

الكاتب : أحياناً . . السلطة بتحتاج الشرفاء . . لكنها دايماً عاوزة الخدامين . . دى الحقيقة اللى أنا عرفتها بدرى . . وعلى الكاتب أنه يختار وأنا اخترت . . اخترت بوعيى . . وبكامل إرادتى . .

وعندما يكتشف « الشحات » هذه الحقيقة لا يملك إلا أن يطلب من « الكاتب » أن يقتله قتلا ماديا ملموساً « بالمفك» الذى أعطاه له ؛ فلقد قتله من قبل عدة مرات قتلاً معنوياً . نراه يعطيه المفك يقول :

— برافو . . أنت دلوقت معاك قلمك . قاعد على مكتبك . . والباب مقفول عليك ؛ والورق قدامك . والمطبعة بتستناك . حاتكتب وحاتشوف دلوقت بعنيك تأثير قلمك (يأمر بحزم) اكتب ، وبلا تفكير » الكاتب يغمد المفك فى قلبه ؛ والشحات يطلق آهة مكتومة ويموت . .

وهذا هو البعد التراجيدى فى شخصيته ؛ وذلك لأنه عرف الحقيقة ، ولم يستطع مقاومتها أو مواجهتها مواجهة فعلية لعجزه ، ففضل الموت على الحياة بدون مواجهة ويتضح من هذا أن البطل التراجيدى عند « على سالم » ليس كالبطل التراجيدى القديم الذى كان يتصارع مرة مع الآلهة ، ومرة — مع القدر — بقدر ما هو هذا البطل التراجيدى الذى يتصارع مع واقعه ، ولا يملك إزاءه المقاومة ؛ فيشعر باغترابه فى هذا الواقع ، فيكون الموت حلاً لعذابه التراجيدى ! وهذه النقطة سوف نعطيها اهتماماً خاصاً ؛ عندما نتعرض بالنقد لبعض جوانب المسرح عند « على سالم » بعد تحليلنا لها بداية . .

الملاحظ والمهندس :

فى مسرحية « الملاحظ والمهندس » تعرّض « على سالم » للواقع وهو فى صراع بين ضدين ويكشف أبعاد كل منها على حدة فيصور هذا التعارض فى الموقفين : موقف (الملاحظ) الذى يمثل — فى المسرحية — الأصالة التى لها جذور ممتدة فى الواقع ؛ وهذه الجذور تجعل شخصيته ثابتة متزنة ؛ لا يخاف من شىء فليس هناك ما يدعو إلى الخوف ، لأنه على علم بكل الظروف الموضوعية المحيطة بواقعه فهو منه وله ؛ وليس دخيلا عليه . وموقف « المهندس » الذى يمثل « المعاصرة » والذى

ليس له جذور تعطيه خاصية الامتداد فى الأرض ؛ ومن هنا فهو شخصية مهتزة لأنها ليست نتاج الواقع المحيط بها ، ولكنها دخيلة عليه ، هو يبحث عن أمنه الشخصى ؛ ويستخدم القوة ــ قوة السلاح ــ وسيلة لتحقيق هذه الغاية . والمسرحية تتناول فى ذكى لقضية الأمن والأمان المطروحة على الساحة الدولية .

يدخل « المهندس » على « الملاحظ » فى الاستراحة المعدة لهما معاً ؛ ويغير كل شىء ، يستبدل بمفردات المعيشه البسيطة كل ما توصلت إليه التكنولوجيا الحديثة من تطور .

المهندس : الحيطان تتلزق ورق تاخد وش زيت ، وبعدين تتلزق ورق . . الأرض تتفرش موكيت . . الحوض ده يتغير . . يبقى ستانلى ستيل . ويركب على الصنبور فلتر (ميكرونايت) .

ويطلب المهندس من (الملاحظ) ضرورة التخلص من كل الأشياء التى يمكن أن تهدده ــ فيها أسماه ــ بأمنه الشخصى . ويلاحظ أن « على سالم » قد أجاد فى فنية دارمية ترجمة الخوف الذى ينتاب « المهندس » الدخيل . خوفه على أمنه وإحساسه بعدم الأمان . فى هذه المنطقة الغريب عنها .

أ - خوفه من وجود القصب فى حقل قريب من الاستراحة .

المهندس : أى حد يستخبى فى القصب ، ممكن يصطاد حد فينا (الملاحظ تستولى عليه دهشة مفاجئة)

الملاحظ : محصلش قبل كده ؟

المهندس : اللى محصلش قبل كده ممكن يحصل بعد كده

ب - يحمل مسدساً ؛ وعندما يسأله الملاحظ عن السبب يقول :

ــ تسليح شخصى أهم حاجة بالنسبة للإنسان هى أمنه الشخصى . بين المصنع وبين المساكن اتنين كيلو . . ممكن جد يطلع علىّ !

ويقرر فى موضع آخر ــ فيما يتعلق بأمنى الشخصى :

- ما أقدرش أسيب المسائل سداح مداح . . ولابد أعمل حساب كل الاحتمالات .

جـ - يملك رشاشا صغيراً لنفس السبب « الأمن الشخصى » ويشعر فى الوقت نفسه أن مجرد وجود السكاكين والشوك فى المنزل تعدّ سبباً من الأسباب التى تهدد أمنه الشخصى ، وعندما يشعر « الملاحظ » بهذا يقوم بإلقاء السكاكين والشوك من النافذة ؛ والمهندس يفسر الأمر تفسيراً آخر يقول للملاحظ :

-- ممكن تستاء منى وبعدين يتزايد استياءك ويتحول لحقد . . حقد يعمى قلبك ويشل عقلك .

ويكثف « على سالم » هذا الخوف فى نهاية المسرحية ، عندما يسأله الملاحظ :

-- ماذا ستفعل مع العقارب ؟!

والملاحظ يستطيع أن يتخلص منها بضربة (شيشب)

ويسأله المهندس فى ارتياب :

-- يعنى لو قرصت حد . . تموته ؟!

الملاحظ : فى دقايق . . بس مش أى حد . . أهل المنطقة ــ هنا ــ واخدين عليها . . أنا شخصيا اتلدعت منها كتير

وعندما يسأله « المهندس » عن الطريقة التى بها يستطيع أن يتخلص منها يقول . الملاحظ : زى ما حضرتك شفت . . بالشبشب .

المهندس : بالشبشب ؟!

الملاحظ : أو بالجزمة . . أو بالقبقاب . دى الأسلحة الفعالة . .

ويمارس « الملاحظ » على « المهندس » التخويف لإحساسه بأنه لا فائدة فيه ، طالما ظل هذا الشىء يحتاج تفكيره . . (الأمن الشخصى) . كما يراه هو . . لا كما يحدده الواقع وينام « الملاحظ » وهو يشعر بالأمن والأمان لأنه صاحب المكان . ولا شىء يؤرقه ، بينما يجلس المهندس على سريره ، يرفع المخدة بحذر ، ويبحث تحتها . ينقل بصره بين الجدران . ينحنى تحت السرير ويراقب أسفله يعود بسرعة لأمتعته ، ويخرج مصباحاً كهربائياً صغيراً ، يمسكه بيده اليسرى ، وباليمنى يمسك المسدس ، يتذكر شيئاً . . يترك المسدس ويمسك فردة الشبشب بدلاً منه ، يبحث جيداً تحت السرير ، يجلس متلاحق الأنفاس . . ينظر حوله ببطء فى دائرة كاملة . . يقفز فجأة واقفاً . . يراقب مقعدا صغيراً يمسك بمسدسه فى يد والرشاش فى اليد الأخرى . ويستمر على هذه الحالة من الخوف إلى أن ينزل الستار . وسوف يفشل (المهندس) تماماً فى إحداث أدنى تواصل بينه وبين الملاحظ (المطمئن) ، طالما ظلّ هذا الوهم قائماً على الدوام ، وهم (الأمن الشخصى) .

المتفائل :

تعتمد مسرحية (المتفائل) على شخصية واحدة هى

شخصية (المتفائل) ويلاحظ أن مسرح الشخصيات ـ على عكس مسرح الأنماط ـ يفترض أن الإنسان يتفاعل على الدوام مع بيئته . . . ومع واقعه بكل أبعاده ومع كل نقطة احتكاك بالواقع لرجع الشخصية إلى تعديل أفكارها والتأثير في واقعها .

● والمتفائل فى هذه المسرحية ليس إنساناً عاديا ، لكنه عالم (حاصل) على درجتى دكتوراه ، له العديد من المحاضرات والمقالات الخاصة بحل مشاكل الإنسان ، نشرها فى البلدان الأوربية (ألمانيا ـ هولندا ـ انجلترا ـ أمريكا) وهو متفائل جداً بأنه سوف يستطيع أن يقابل هذا المسؤول الكبير ويتفاءل جداً بأنه سوف يشركه معه فى حل مشاكل الإنسان . ومتفائل جداً بأنه سوف يسعد بلقائه لحاجته إلى أمثاله من المخلصين الذين يساعدونه فى حل المشاكل . . يقول : (هو مشغول جدا ، هى دى المسألة ـ باختصار مليون مشكلة بيصبوا عنده وتلاقيه يا عينى نفسه فى ناس مخلصين تساعده) .

-- وهو مصر على مقابلته حتى (ولو اضطر إلى أخذ إجازة سنة بدون مرتب أو أربع سنين إعارة) . . وهو مؤمن بهذا المسئول الكبير جداً . . يقول :

-- (على فكرة يا آنسة ، أنا مؤمن بيه جداً . . مش مؤمن بيه علشان الحاجات اللى عملها ؛ لأ مؤمن بيه علشان الحاجات اللى هايعملها . . هايعملها بعد ما يسمعنى . . أنا عندى حلول لكل المشاكل . . وحلول مبينة على أساس علمى . الأكل والسكن والتعليم والمواصلات ؛ وكله . كل حاجة) .

١ - فى محاولة أولى من (المتفائل) لكسر حدة الانتظار ومرارته ، يتوهم أن هناك صديقاً قد مات فيسرد قصته على (السكرتيرة) التى تستمع إليه ولا تتكلم معه .

(وعلى سالم) لا يسرد هذه الحكاية على لسان (المتفائل) بلا هدف ، بل يأتى بها من خلال شخصية المسرحية ، ليعطيها مدلولا رمزياً لمعاناة الإنسان المصرى عبر تاريخه المعاصر ـ خاصة المثقف ـ فيبدأ به منذ الطفولة ثم الجامعة . ثم السجن بسبب أحداث (حريق القاهرة) فى يناير ١٩٥٢ ؛ ثم خروجه من السجن لكى يدخل الجيش ، ثم أسره فى معركة ١٩٥٦م ثم سفره إلى العراق للعمل ؛ وعودته بلا شىء ثم رحيله إلى سوريا بعد قيام الوحدة بين مصر وسوريا ، ثم عودته بعد الانفصال أو ذهابه إلى اليمن لكى يشترك فى الحرب هناك ودخوله حرب ١٩٦٧ ؛ وإصابته فى مقتل . وعلى سالم يلخص تلك المعاناه التى يعانيها الإنسان المصرى فى جملة رائعة إذ يقول على لسان بطله الوهمى ـ (أنا حاربت دفاعاً عن حقوق الآخرين فى كل مكان . نفسى أحارب دفاعاً عن حقوقى) ثم دخوله حرب ١٩٧٣ واشتراكه فى العبور وموته فى المعركة .

٢ -- وفى محاولة ثانية من المتفائل لكسر حدة الانتظار ـ ومرارته يحاول مغازلة السكرتيرة وينجح بالفعل فى إقامة علاقة عاطفية بينه وبينها رغم صمتها الدائم . .

ونلاحظ أن (على سالم) قد استخدم فى محاولته الأولى (الرمز) لكى يبين ـ من خلاله ـ معاناه الإنسان المصرى وصموده . وهو هنا ـ فى محاولته الثانية يستخدم (الحلم) فهو من خلال تلك العلاقة العاطفية التى يتوهم قيامها بينه وبين السكرتيرة ، يسقط حلمه فى التغيير ، تغيير الأوضاع وما يتحقق معه من رفع لهذه المعاناة التى يعيشها الإنسان . من أجل تحقيق طموحاته . . يحلم معها فيما يريد أن يكون بالفعل ويدور فى لا شعوره يقول :

-- **(كل ولد من ولادنا هاياكل بيضة مسلوقة كل يوم الصبح . . هانصيف كل سنة . وهانشتى كمان ، إحنا والولاد هانتمتع بكل شىء مش هايبقى فيه حفر فى الشوارع علشان حد يقع فيها . الكتب هاتبقى رخيصة جداً والمزيكة . . مرتباتنا هاتكفينا وهاندخر منها كمان . . والأولاد هايطلعوا أحرار ، لأنهم هايتربوا فى مجتمع ديمقراطى حقيقى . العلاج مجاناً ـ مفيش خوف من المرض ـ أنا مش بكلمك عن مجتمع خيالى هو ده هايبقى حال مجتمعنا بعد ما أقابله . التغييرات دى كلها مش هاتاخد وقت طويل !) .**

وهو متفائل حتى فى حلمه ؛ وفى خضم حالته تلك من الانتظار ومرارته وحلمه وخيالاته . يفقد كل شىء حتى إنه يسأل نفسه لم جاء لمقابلة هذا المسؤول الكبير ؟

ويقرر فى النهاية ـ أن يقتحم المكتب لكى يقابله ، وينتهى يأس الانتظار ، ولكن المفاجأة تصفعه : **« لا أحد . . لا شىء . . لا مكتب . . لا مقاعد . . جدران فقط . . أرض وسقف . . لا أحد . . لا شىء . . لا شىء . »**

ويصاب « المتفائل » بحالة من الذعر تؤدى إلى موته ، ليفقد كل شىء بما فى ذلك الحياة فليس للحياة قيمة ؛ طالما أنه لا طموح فيها . .

القاهرة : أحمد عبد الرازق أبو العلا

محمد سلماوى وعالم المنطق المعكوس

د. عبد العزيز حمودة

هناك من الكتاب المسرحيين من يستغرقون سنين قبل أن يضعوا علاماتهم على الحياة المسرحية ويأخذوا مكاناً مميزاً بها . وهناك من يظهر تمايزهم منذ أول عمل مسرحى يخرجون به للجمهور . ومحمد سلماوى هو من ذلك النوع الأخير ، فقد أخذ مكانه بالفعل منذ أول عرض قدم له من قبل نحو عامين وصار اليوم أحد الأسماء الهامة فى المسرح المصرى فى الثمانينيات .

ذلك أنه قد اتضح منذ البداية أن محمد سلماوى يقدم لوناً جديداً من المسرح من حيث الشكل والمضمون على السواء ، ففى مسرحيتى « فوت علينا بكره » و « واللى بعده » اللتين قدمها مسرح الطليعة من إخراج سعد أردش فى يناير ١٩٨٤ استخدم الكاتب لأول مرة بعض تكنيكات الشكل العبثى لكى يصل فى النهاية إلى نتائج مناقضة تماماً لما يرمى إليه مسرح العبث الغربى .

فعلى حين ينطلق مسرح العبث فى الغرب أساساً من إيمان بعبثية الوجود يعرض مسرح محمد سلماوى عبثا من صنع الإنسان نفسه وليس من صنع الحياة ومن ثم فهو يدعو للثورة عليه وتبديله لأنه قابل للتغير ، ولا يدعو للاستسلام له كما هو ، والعزوف عن « منطقته » كما يفعل كتاب العبث الغربيون .

وفى النشرة المصاحبة لعرض المسرحيتين يعبر المؤلف صراحة عن ذلك بقوله :

« . . إن العبث فى رأيى هو الوسيلة المثلى للتعبير عن بعض جوانب واقعنا المعاصر ، فقد تفاقمت مشاكل حياتنا اليومية بسرعة مذهلة خلال السنوات القليلة الماضية بحيث أصبحت المسافة بين الحياة التى كنا نعيشها فى الماضى وتلك التى نعرفها اليوم هى المسافة بين المسرح الواقعى والذهنى والمنطقى الذى عرفناه فى الستينيات ، وبين هذا الذى أكتبه اليوم نقلاً عن واقعنا الجديد الذى خلقه عهد السبعينيات . .

لذلك ربما يكون ما أكتبه هو الواقعية ذاتها لأن واقعنا اليوم عبثى . . وطريقنا لتغييره مرتبط بمدى إدراكنا لعبثيته ! » .

وفى مسرحيته الأولى ذات الفصل الواحد يلتقط محمد سلماوى جملة « فوت علينا بكرة » المألوفة فيحولها فى جرأة شديدة إلى شىء جديد غير مألوف . . شىء جديد يثير سخطنا على الواقع المقلوب وكأننا نراه الآن لأول مرة من خلال عيون المؤلف فنكتشف عبثيته الصارخة . . أحمد شاب تخرج من الجامعة حديثاً ، وحينما طال به الانتظار قرر أن يسافر للعمل فى بلد عربى لكى « يكوّن نفسه » ، وهكذا تسوقه قدماه إلى مصلحة حكومية ليحصل على ختم الدولة على بعض الأوراق اللازمة للسفر . حتى الآن ليس هناك شىء غير عادى على ما يبدو . ويجىء هبوطه على تلك المصلحة الحكومية أثناء انعقاد اجتماع عام يقرر فيه عبد العال (بك) المدير إصدار قرار إدارى « بإلغاء التسيب اعتباراً من اليوم » ومعاقبة كل من يخالف القرار الجديد ، وهكذا لا يجد المجتمعون لديهم وقتاً لختم أوراق أحمد فيطلب منه عبد السلام أفندى أن « يفوت علينا بكرة » ، ولكن أحمد يرتكب خطأ العودة ثانياً بعد أن ينفض الاجتماع ، فتبدأ عملية محاسبة عسيرة : لماذا يريد أن يترك البلد التى تحتاج إلى سواعد الجميع ؟ البلد التى ربته وجعلت منه رجلاً ؟ ولماذا هذه اللهفة على « تكوين نفسه » ؟ ثم إذا كان على وشك الزواج فلماذا لم يحضر خطيبته معه ؟ ألا يحتمل أن يكون كاذباً ؟ وإذا كان كذاباً وهو غير خاطب

فلماذا لا يتأهل قبل أن يسافر إلى الخارج وحيداً ليعيش مع الإحساس القاسى بالغربة ؟ وخير البرِ عاجله . . العروس موجودة وجاهزة ويمكن عقد الكتاب فوراً .

ويخرج عبد السلام أفندى من خلف الملفات مرتدياً ثوب زفاف أبيض يتخايل به على المسرح ، نعم فالعروس هى عبد السلام أفندى شخصياً وحينما تصل الأمور إلى هذا الحد وحتى يحافظ الشاب على البقية الباقية من عقله يصرخ بأنه لا يريد شيئاً ولا يريد أختاماً ولا يريد السفر بل يريد فقط أن يتركوه يعود إلى بيته ، فيرد عليه عبد العال (بك) بمنطق لا يدانيه منطق أرسطو ذاته :

> تخرج ازاى يا أستاذ ؟ هى المسألة فوضى وألاَّ إيه ؟ بقى تدخل مكتب حكومى وتضيع وقت كبار الموظفين وبعدين تقول سيبونى أروح أمال كنت جاى ليه ؟ علشان تتسلى ؟ ما قلنالك تتفضل من غير مطرود فما عجبكشى ، فوت علينا بكرة ، برضه ما عجبكشى . دلوقت جاى تقول روّحونى ؟ الراجل لازم يبقى له موقف ثابت ، يبقى له كلمة ! .

إن هذا سلوك مريب يثير الشبهات ولابد من محاكمته ، وهكذا تبدأ المحاكمة التى يكال له أثناءها سيل الاتهامات . وتنتهى المحاكمة وقد قرروا تنفيذ رغبته وختم أوراقه . وهكذا يدفع أحمد إلى الجدار المقابل ويحمل الموظفون خاتم الدولة الضخم المرعب ، الذى يذكرنا برمز الإخصاب فى الكوميديا الإغريقية القديمة ، ويظلون « يختمونه » به على ظهره بعد أن جردوه من ملابسه إلى أن يموت فى مشهد اغتصاب جنسى ورمزى عنيف هو ذروة المسرحية .

وهكذا تتطور الحدوتة التى توقعنا فى الدقائق الأولى بأنها عادية بطريقة جديدة تماماً وتنتهى بنهاية أبعد ما تكون عن العادى المألوف .

وفى المسرحية الثانية « اللى بعده » يحقق محمد سلماوى نفس الهدف ويتبع نفس التكنيك الدوامى فهو ينطلق من موقف واقعى عادى ، بل أكثر من عادى : « طابور » ، أى طابور نراه عشرات المرات فى اليوم الواحد أحياناً ، إلى تصويره كواقع عبثى يجمع بين السخرية والمرارة ، بين الضحكة الصاخبة أحياناً والألم الموجع ، محققاً بذلك نفس ما حققه فى المسرحية الأولى ، وهو تحويل المألوف إلى الجديد وغير المتوقع من خلال تصوير عالم مقلوب مفاهيمه معكوسة ، لهذا يتحتم علينا قبل أية مناقشة مستفيضة أن نعرض لهذه المسرحية أيضاً بالتلخيص .

تبدأ « اللى بعده » بموقف بسيط ، عادى جداً ، وهو مجموعة من البشر ينتظرون فى طابور . ينتظرون ماذا ؟ لا يهم . . ! فالمسرحية تبدأ وتنتهى دون أن تفصح عن الغاية أو الهدف من وراء هذا الطابور اللهم إلا انتظار الجميع لدورهم . الأسماء أيضا لا تهم . . فلدينا محمود وحامد وحمدان ومحمدين وحميدة وحامدة . . وآخرون الجميع فى حالة انتظار ، وكل واحد منهم ينتظر أن يتحرك الطابور حتى يجىء دوره لينال ما ينتظره . وتدخل سيدة تحمل « غيارا » من ملابس زوجها حتى يغير ملابسه التى لابد أنها اتسخت منذ عدة شهور من الانتظار ، ولا مانع أيضاً أن تحمل للزوج معها « حلة محشى » ، وهناك النائم وهناك المريض الذى يجلس على كرسى لا يعرف أحد أين وكيف جاء . عادى ؟ ربما . . وتبحث الزوجة عن زوجها الذى يبدو أنه ضاع أو ذاب أو حتى مات دون أن يصيبه الدور . .

ويدخل « الدكتور » ـ مرة أخرى لا يهم الاسم ـ والذى لا يعرف أحد من أين جاء وأين موقعه فى الطابور ، ويفرض نفسه على الطابور ، أو بالأحرى يسمح له الطابور بذلك طواعية ، بل يدفعه الواقفون فى الطابور ، إلى ذلك دفعا . وتحت شعار التنظيم يبدأ الدكتور فى إعطاء كل واحد من المنتظرين رقماً ـ وفى مرحلة ما فى المسرحية يصبح الرقم أهم من الاسم ـ وهكذا يتم تنظيم هذا الطابور اللا نهائى الذى يصل إلى أكثر من خمسين مليون منتظر ، وحينما يسقط الجالس على الكرسى ميتا بعد سنوات من الانتظار لا يعلمها إلا الله ، يقدم الكرسى للدكتور دون أن يطلبه ليجلس فوقه سيدا آمرا مطاعا . بل إنهم جميعا يضعون اسمه على رأس القائمة قائمة الموجودين بالطابور ، وهكذا يأتى دوره ويخرج ليخلو الكرسى وليظهر « دكتور » آخر (لا يهم الاسم للمرة الألف) ليقترح تطبيق النظام وليفرض عليه الحاضرون مرة أخرى أن يحتل الكرسى الفارغ رغما عنه فيوضع اسمه على رأس القائمة . . ! عادى ؟ لا يمكن أن يكون هذا هو نفس الطابور البسيط العادي الذى يبدأ به محمد سلماوى : لقد قطعنا مع الطابور البسيط رحلة لا تقلُ فى أهميتها ولا تختلف كثيراً عن رحلة خاتم الدولة وشعار النسر فى « فوت علينا بكرة » . وبعد أن كان أحمد مجرد شاب بسيط أصبح يمثل الإنسان العادى فى تعامله مع روتين عفن ، وبدلاً من الديوان الحكومى المحدد أصبحنا فى نهاية المسرحية أمام الأنظمة البيروقراطية بأكملها ، وبدلاً من خاتم الدولة البسيط ، أصبحنا أمام غول قاتل . ونفس الشىء فى المسرحية الثانية . حيث يتحول الطابور البسيط إلى مجتمع بأكمله ، وحيث ننتقل بالتدرج السريع والمقبول من مجرد انتظار الدور للحصول على سلعة لنجد أنفسنا

فى النهاية أمام رموز واضحة للقهر والخداع والخنوع والسذاجة !.

لقد نجح المؤلف فى تطويع مسرح العبث لمضمون مصرى خالص ليس باختياره لموضوعات مستمدة من الواقع الذى نعيشه فحسب وإنما أيضاً باستخدام الأساليب العبثية بشكل مختلف ولأهداف جديدة . لذلك جاء العرض الأول لمحمد سلماوى ممثلاً لمسرح جديد يقدم رؤية جديدة ويعبر عنها بشكل جديد أيضاً يميزه عن بقية كتاب المسرح من جيل الثمانينيات .

لقد نجح محمد سلماوى ، فى رأيى ، فى تقريب عالم العبث وتطويعه تماما كشكل مسرحى لتناول « ظروف إنسانية » خاصة بنا وليست مجرد ترف فكرى ، كما فى العبث الغربى ، فالمواقف المسرحية لمحمد سلماوى هى من صميم الواقع المعاصر والمحلى ، وهو واقع يتفحصه المؤلف جيداً ويكتشف جوهره الذى يرى أنه المنطق المقلوب وليس مجرد « فقدان الاتزان » كما فى الكوميديا التقليدية . وتفرض تلك الرؤية على المؤلف استخدام القالب العبثى عن إيمان راسخ بأن هذا القالب هو الأقدر على التعبير عن الواقع الذى يريد تصويره وأن « العبث » ليس غريباً عنا . لذلك عندما يتعجب أحمد مما يجرى حوله فى المكتب الحكومى فى « فوت علينا بكرة » ويقول : « ياإخوانا مش معقول كده ! أنا مش قادر أصدق اللى بيحصل ده ! ثم يضيف فى سخرية : « أنا حاسس إنى باتفرج على مسرحية من مسرحيات اللا معقول . يجيبه رد عبد السلام افندى على الفور : « أهو احنا بتوع اللا معقول ، احنا اللى بدعناه قبل ما يعرفوه فى بلاد بره ! عايز إيه بقى ؟ ! » .

ويستعد محمد سلماوى هذه الأيام لإصدار مسرحيته الجديدة « القاتل خارج السجن » وهى ثالث مسرحياته المنشورة والحق أن المسرحية الجديدة التى ستقدم فى افتتاح الموسم المسرحى القادم تثير أكثر من تساؤل أو إذا شئنا الدقة تثير فينا أكثر من رغبة ينجح المؤلف فى إشباعها بشكل ملحوظ . ولكن أهم ما تؤكده المسرحية الجديدة فى رأيى هو استمرار الكاتب المسرحى على نفس ذلك الخط الجديد الذى ابتدعه فى مسرحيتيه الأوليين .

فالفنان أو الأديب ينوع ما يشاء ويستخدم من درجات الألوان ما يريد من عمل إلى الآخر ومع ذلك يبقى عالمه محدد المعالم واضح الخطوط ، لأن الفنان الذى لا تتضح معالم رؤيته هو فنان مشوش الفكر يفتقر الرؤية الأساسية للواقع . والفنان الذى تتعدد رؤاه يصبح فريسة سهلة للتناقض وعدم الاتساق مع الذات . من هذا المنطلق تضع أعمال محمد سلماوى المسرحية الثلاث علامات بارزة لطريق واضح ، وهو نقد الواقع الذى نعيشه بجوانبه الاقتصادية والسياسية المختلفة ، ويظهره كواقع مقلوب يحكمه المنطق المعكوس .

لقد قدم محمد سلماوى نقداً عنيفاً للأجهزة البيروقراطية المتحجرة ومأساة التعامل معها فى « فوت علينا بكرة » ، وانتقد النظام العام للحياة المصرية فى « اللى بعده » مع تنويعة جديدة نجح بها فى تحويل طابور الانتظار البسيط واليومى لأى شىء ، وكل شىء إلى طابور لا نهائى يحمل من الدلالات الميتافيزيقية والفلسفية ما يعطى للواقع الفيزيقى أو الحسى أهمية جديدة ، وكانت مرة ثانية رؤية مأساوية واضحة المرارة للواقع .

وهو فى مسرحيته الجديدة يقدم رؤية مأسوية أخرى لهذا الواقع ذى المنطق المعكوس أكثر إيلاماً هذه المرة وأكثر جرأة لأنها تدخل ميدان التجربة السياسية وما يتصل بها من جزئيات ، كعلاقة الفرد بالسلطة وحرية الرأى والتعبير عنه ، ومفاهيم الديمقراطية التى تفرض عليها نسبية عبثية واضحة خاصة بدول العالم الثالث ، ومفاهيم البطولة والالتزام السياسى والانسحاب من الواقع ، وجوانب أخرى كثيرة تتصل جميعها بنقطة الانطلاق الأساسية للمسرحية وهى : متى يجوز ـ أو لا يجوز ـ للنظام أن يقبض على إنسان لمجرد أنه « قاتل محتمل » أو لكى نكون أكثر دقة فى تفسير النص ، لمجرد أنه « ثورى محتمل » . وحتى نفهم دلالة تلك الصفة لابد أن ندرك منذ البداية أننا هنا نحاسب البشر ونلقى القبض عليهم ونعذبهم ونستجوبهم ونهين آدميتهم لا لشىء فعلوه أو لشىء يحتمل أنهم فعلوه ، بل لذنب يحتمل أنهم يفكرون فى ارتكابه فى يوم من الأيام . وهكذا فإن مسرحية « القاتل خارج السجن » ـ مثل مسرحيته « فوت علينا بكرة » و « اللى بعده » ـ تصور عالما لا يحكمه المنطق بل المنطق المعكوس وهو العالم الذى يبدو حتى الآن أنه سيظل عالم المسرح الذى يكتبه محمد سلماوى . والتنويعة الجديدة فى المسرحية الأخيرة للمؤلف هى أن السلطة هذه المرة قد اتخذت لنفسها فى هذا العالم المقلوب الحق الإلهى فى محاسبة الناس ليس على أعمالهم وإنما على نواياهم .

ونحن هذه المرة أمام نبيل الشاب الذى يرتفع ستار الفصل الأول وهو يزج به فى السجن بتهمة « القتل مع سبق الإصرار والترصد » ، قتل من ؟ لا نعرف ولا هو يعرف ، أين ومتى وكيف ولماذا ؟ أيضا لا أحد يعرف ولا هو يعرف ولا يهم كثيراً إن عرف أو لم يعرف . وسرعان ما يتضح لنا من خلال تطور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحداث الفصل الأول ، والذى يقدم لنا بانوراما لشخصيات السجن ، إن هناك تباعداً كبيراً ما بين نبيل وبقية شخصيات السجن : المعلم حميده تاجر مخدرات وجلال ، خليله ورفيقه وعباس وأحمد ، القاتلان والأستاذ يوسف عبد الملك ، « المثقف الثورى » (!) ومجدى ، المعيد بالجامعة بالإضافة إلى عبد القادر (بك) مدير السجن وعبد المعطى وعبد العاطى ، السجانين . ومع تطور الأحداث يتأكد لبقية الشخصيات أيضاً أن نبيل قد ألقى القبض عليه عن طريق الخطأ ، وعندما يصل مدير السجن إلى الزنزانة ويصيح باسم « نبيل أحمد سليمان » يتصور الجميع أنه سيفرج عنه ويسرعون بالفعل إلى تهنئته ويكون وقع المفاجأة كالصاعقة عندما يعلن عليهم مدير السجن أن نبيل مستمر فى الحبس وأنه جاء يخبره أنه مطلوب للتحقيق فى الصباح .

وينقلنا الفصل الثانى إلى غرفة التحقيق ــ ربما فى نفس مبنى السجن ــ ولكن فى جلسة التحقيق رقم ٣٠ حين يكون نبيل قد فاض به ولم يعد يحتمل تلك الأسئلة المعادة فى كل جلسة والتى نتعرف على عينة منها فى الجلسة الحالية حيث يطلب منه المحققون أنفسهم أن يذكر اسم الشخص الذى يفترض أنه قتله وأنه يحدد لهم أوصافه أيضا ! وعند نهاية الفصل حينما يضيق المحققون الخناق على نبيل بصورة كابوسية وعبثية فى آن واحد ينفجر فجأة فى وجوههم ويتفوه بانتقادات سياسية مفصحاً عن « ثورته » الجديدة التى اكتسبها داخل السجن من خلال معايشته للحياة داخل قضبانه ، وهنا ينهى رئيس هيئة المحققين محضر التحقيق فى انتصار واضح . .

أبو السعود : بس خلاص ، التهمة واضحة زى الشمس ، دى تهمة سياسية يا بهوات . حكاية القتل دى كانت حيلة علشان نجيب رجله بس ، لكن التهمة الحقيقية هى التى أفصح عنها المتهم من خلال كلامه دلوقت . الكلام اللى قاله بنفسه وبدون أى ضغوط من هيئة التحقيق يشكل تهمة سياسية خطيرة . لقد نجح التحقيق فى الوصول للتهمة الخفية والتى تحولت الآن من خلال اعترافات المتهم وإفصاحه عن آرائه إلى تهمة ظاهرة يعاقب عليها القانون أشد العقاب .

وهكذا ينجح التحقيق فى « إلباس » التهمة لنبيل فيستمر حبسه كما استمر حبسه فى الفصل الأول فى ظرف معاكس وهو برأته الكاملة من تلك التهمة . لكنه عالم مقلوب يحكمه المنطق المعكوس .

وعندما نصل إلى الفصل الثالث يكون نبيل قد تحول بالكامل إلى « البطل الثورى » الذى يتحدث عنه زملاؤه بالجامعة ويتابعون أخباره والذى يحث بقية نزلاء السجن على الثورة ضد الأوضاع الفاسدة التى تحيط بهم داخل السجن وخارجه . وعندما يفرج عنه فى النهاية لعدم ثبوت التهمة ولعدم اقتناع المحكمة بنتائج التحقيقات التى جرت معه يكون خروجه من هذا السجن الصغير إلى السجن الكبير الذى يحكمه المنطق المعكوس ، لكنه يخرج هذه المرة وقد التزم سياسيا بعد تجربة السجن .

نبيل : وعلشان كده متفتكروش أن خروجى من هنا حا يخلينى ارتاح . بالعكس ده حا يكون بداية سكة ثانية سكة طويلة وصعبة . لكن هى دى السكة الوحيدة اللى ممكن توصلنى للقبض على القاتل (الحقيقى) . . القاتل إلى خارج السجن .

وكأن أحمد بطل « فوت علينا بكرة » والذى تم « ختمه » فى نهاية المسرحية الأولى قد وجد طريقه أخيرا من خلال بطل المسرحية الثالثة نبيل الذى قاوم « الختم » وخرج من السجن لكى يغير هذا العالم المقلوب .

ورغم ما قد يبدو من تباعد الشقة بين ما تقوله المسرحيتان الأولى والثانية وما تقوله المسرحية الجديدة ، فإن هذا التباعد فى حقيقة الأمر تباعد سطحى لأننا مازلنا نتحرك مع مكونات صورة واحدة مختلطة الجزئيات معكوسة الأوضاع وهى صورة تختفى فيها فكرة الدولة كعنصر تنظيم وتنسيق فتكون النتيجة عالما تسوده ، الفوضى ويعمه الاضطراب .

وينقلنا هذا مباشرة إلى تكنيك محمد سلماوى المسرحى فى تجسيد تلك الفوضى ففى مسرحياته الثلاث ، وقد أشرت إلى أن المؤلف يستخدم تكنيك العبث ليضرب أكثر من عصفور بحجر واحد كما يقولون . فأسلوب العبث يحقق للكاتب أولاً مسافة أو بُعداً كافياً لتقديم رؤية نقدية ساخرة للواقع ، وفى نفس الوقت فإن مفتاح العبث فى المسرح هو منطقة اللا منطق وكيف تبرز المتناقضات الواضحة بشعارات أو مناقشات تبدو غاية فى المعقولية ، وهو ما يفعله محمد سلماوى فى المسرحيتين الأوليين ، ثم إن اللغة عنصر أساسى فى عملية الخداع التى توهم بتحقيق اتصال غير موجود . إذ نبقى مع كل الكلمات وسيلها دون تفاهم حقيقى ، وهو ما يحدث أيضا فى نفس المسرحيتين .

أما فى المسرحية الجديدة فإن محمد سلماوى وإن ظل قريبا إلى حد كبير من بدايته المثيرة يقترب كثيراً هذه المرة من

موضوعه ، ويتحد عاطفياً مع بطله مما يجعل المسافة العبثية الأولى غير ممكنه أصلا فيلجأ الكاتب إلى شكل أو قالب تراجيدى شبه تقليدى ينجح من خلاله فى إقناعنا بما حققه من تعاطف أساسى مع بطله .

وفى رأيى أن ذلك هو المدخل المعقول ــ وليس المدخل الوحيد بالقطع ــ لفهم مسرحية « القاتل خارج السجن » ، فالبناء يتخذ شكلاً تقليدياً يبدأ بموقف يتأزم ثم ينحدر نحو الحل ، والبطل يمثل شخصية تبدأ ببراءة واضحة ــ وهى براءة سياسية فى حالة بطلنا نبيل ــ ثم تتعرض عبر سلسلة من الصدمات المتصاعدة لعملية تطهير فيخرج البطل فى نهاية المسرحية وقد تطهر تماماً من تلك البراءة الأولى ، وشتان بين نبيل الذى يدخل إلى الزنزانة فى بداية الفصل الأول بكل خوفه وبراءته بل حتى بتعاليه الواضح على بقية نزلاء الزنزانة واقتناعه البرىء بأنه طالما لم يعمل بالسياسة وطالما لم يرتكب خطأ ما فهو برىء . وسرعان ما سيكتشف المسئولون ذلك ويفرجون عنه ، وبين نبيل فى آخر المسرحية فى الفصل الثالث وقد تعلم من خلال المعاناة والألم ، أن نقطة التغير تبدأ من داخل الزنزانة ، وأن نزلاء ذلك السجن الصغير يتمتعون بحرية اختيار أكبر بكثير من سجناء الحياة أو الواقع خارج الأسوار .

نبيل : العبرة موش بالسنين يا جماعة ولا بوجودنا جوه ولا بره . العبرة بينا إحنا . عرفنا طريقنا والا لأ ؟ لقينا نفسنا ولا لأ ؟ وسواء كنا جوه أو بره يبقى حا نعرف نفك أسرنا . حا نعرف نحرر روحنا حانعرف نخرج من السجن اللى إحنا فيه كلنا .

وما يفقده المؤلف هنا باقترابه من بطله وحرمان نفسه من سلاح السخرية الذى استخدمه فى مسرحيتيه الأولين يعوضه بطريقة أخرى هى تحقيق قدر كبير من التعاطف مع بطله الذى يشعر معه بفداحة الظلم الواقع عليه ويثير فينا إحساساً جارفاً بالإعجاب حينما يتمرد على سجنه ويرفض الاستسلام للواقع الظالم الذى انقلبت فيه الأوضاع بل ويشجع بقية النزلاء على العمل على تغيير ذلك الواقع .

ويلجأ المؤلف إلى تأكيد ذلك عن طريق المقابلة الذكية القائمة على المفارقة بين موقف نبيل وموقف الأستاذ يوسف المثقف والكاتب والأستاذ السياسى . فنبيل يبدأ وهو يجهل واقعه السياسى تماماً ثم يتحول بالتدريج إلى المعرفة ، والأستاذ يوسف يبدأ بالمعرفة بل والدعوة الواضحة إلى تغيير الواقع ثم ينتهى وقد تحول إلى « شاهد ملك » فى قضية سياسية بالطبع ، بل ويؤكد فى أكثر من موقع بأن الكلام شىء والفعل شىء آخر . والواقع أن تكنيك المفارقة هذا يتكرر على أكثر من مستوى وبين أكثر من شخصية فى المسرحية .

ومع هذا يظل محمد سلماوى استمرارا لمحمد سلماوى إلى حد كبير . فمن خلال هذا الإطار الواقعى الصرف والذى يذكرنا بكابوسية « المحاكمة » لفرانس كافكا فى روايته المعروفة ، يقدم المؤلف نسيجاً لا يختلف فى معظم الأحيان عن نسيج مسرحيتيه السابقتين . فهو يلجأ إلى التعبيرية التى لا تحتمل المواربة فى استخدام اللغة ، حتى فى فصله الواقعى الأول حيث نرى الجمل الحوارية تتداخل بين الشخصيات المختلفة لتقديم صورة مركبة تختلف عن الجزئيات الأصلية للحوار كلا على حدة . ثم يعود فى الفصل الثانى مرة أخرى إلى أسلوبه الذى أجاده فى المسرحيتين السابقتين وهو أسلوب العبث ونهجه الذى يستخدمه طوال الفصل ، حيث يحاول المحققون منطقة اللا منطق ، وحيث نتحدث عن الديمقراطية ونستخدم مفرداتها ونحن نعنى شيئاً آخر ، ونتحدث عن الحرية ونحن نقصد القيود ، والأمثلة على ذلك كثيرة ومثيرة :

أبو السعود : يعنى لو كان لك ملف يبقى إنت عُرضه لأن يقبض عليك فى أى وقت ، وإن كان القبض يتم دلوقت بشكل دورى ومنظم موش بشكل عشوائى زى البعض ما بيتصور . أما إذا ما كانش لك ملف مهما كان لك من نشاط فلن يقبض عليك . . ولكن بما أن كل من له نشاط يصبح له أيضاً ملف يؤدى فى النهاية للقبض عليه ، وبما أن كل من ليس له ملف لا يتم القبض عليه ، إذن فإن كل مقبوض عليه لابد أن له ملفا .

إن مسرحية محمد سلماوى الجديدة تمثل أول مسرحية طويلة يكتبها ، وللمسرحية الطويلة مخاطرها كما لها حسناتها ، لكن محمد سلماوى يثبت فى مسرحيته الطويلة الجديدة أنه كاتب مسرحى يعد بالكثير .

القاهرة : د. عبد العزيز حمودة

ARCHIVE
http://archive.beta.sakhrit.com

فى مسرحياته الطويلة .

ونلاحظ هنا أن المسرحية ذات الفصل الواحد ، تكشف عن تأثير القصيدة الدرامية التى أنتجها « عبد الصبور » قبل « الأميرة تنتظر » و« مسافر ليل » . فاتخاذ الشخصيات « كقناع للتحدث من خلالها كشخصيات : المهرج ، المغنى ، الشاعر ، الحكيم ، السلطان ، المتصوف ، أو الشخصيات المخترعة . . شخصيات تتكرر فى المسرحيات الشعرية بعد أن تأخذ أبعادها الدرامية وتتشكل إنساناً من لحم ودم ، بعد أن كانت شخصيات رمزية تساعد الشاعر على تشكيل النص فى المقام الأول .

كما أن استمرار شخصية الراوى عند « صلاح عبد الصبور » تمثل مرآة له على المستوى الشعرى ، يحل محل الجوقة وتمثل صوت الشاعر .

ونلمح أيضاً أن تعدد الأصوات فى القصيدة ، وتعدد محاورها ، وتعدد أوزانها ، وما تحمله من أنواع التضمين

دراسة

"مسافر ليل" .. ولغة الدراما

د. مدحت الجيار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١) مداخل نظرية

كتب صلاح عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١) خمس مسرحيات شعرية منها ثلاث مسرحيات متعددة الفصول (طويلة) وهى « مأساة الحلاج » ، و« ليلى والمجنون » ، و « بعد أن يموت الملك » ، وبينها مسرحيتان قصيرتان ، من الفصل الواحد ، وهما مسرحيتا « الأميرة تنتظر » ، « ومسافر ليل » .

وتتميز مسرحية الفصل الواحد - عند صلاح عبد الصبور بالتكثيف الشعرى والدرامى ، وفى الوقت نفسه تتخلص من بعض مظاهر التطويل المقطعى ، أعنى من طول المونولوج بالنسبة للشخصية الواحدة ، لأن التركيز على الحدث وأطراف الصراع فيه ، يدفعانه إلى الاقتصاد القولى لمصلحة سير الدراما الشعرية حتى تتوالى المشاهد المسرحية فى يُسر ، وفى هذه اللحظة يكون الحوار والتقطيع مظهرين مهمّين لمسرحية الفصل الواحد ، إذا قيست بالمواقف الطويلة ، والمونولوجات المتعددة

الشعرى بالإضافة إلى اتخاذ شكل الحكْى ، والقص ، وتحديد الزمان أو المكان . قد دخلت جميعاً فى تشكيل مسرحه الشعرى .

وأهم ما يمكن أن نلاحظه ، فى هذا السياق ، التجاوب الشعرى بين قصائد بعينها ، وبين حوار الشخصيات ، فعلى سبيل المثال نجد فى ديوانه « الناس فى بلادى » الظل والصليب ، وفى ديوانه « أحلام الفارس القديم » نجد القصيدة القائمة على الحكاية فى شكل المذكرات كمذكرات « الملك عجيب بن الخصيب » و « مذكرات الصوفى بشر الحافى » ثم فى ديوانه « تأملات فى زمن جريح » نجد « حكاية المغنى الحزين » ، و « مذكرات رجل مجهول » وغيرها .

وينتشر الموت فى هذه القصائد ، خاصة فى النهاية المأساوية التى تنتهى بها القصيدة ، ونجد حواراً مع التراث من خلال استدعاء الشخصية ، أو استدعاء بعض أبيات الشعر العربى الخاصة بالمدح ، أو تقليدها فى محاولة لكسرها ، وإثبات عكسها .

ونحاول هنا أن نشير إلى بعض المقاطع الشعرية المتناثرة فى هذه القصائد لنلمح تجاوب النصوص الدرامية ، وتحولها إلى المسرح فيما بعد ، عند صلاح عبد الصبور .

فمنذ المقطع الرابع فى قصيدة « الظل والصليب » نلمح خيوط « مسافر ليل » ، فى مأساة « عبده » الذى قتل من حيث لا يحتسب ، يقول صلاح :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث القتلى
فتحسس رأسك
فتحسس رأسك » ص ١٥٤

وهو مقطع متواز مع فكرة القتل الظالم وبلا سبب فى المسرحية .

ويتوازى شعر المدح على لسان الأصوات المقترحة للشاعر ، فى قصيدة « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » ص ٢٥٦ ، مع الشعر الوارد على لسان « عبده » راكب القطار (مع وجود هذا الشعر فى كثير من قصائد عبد الصبور) .

وفى ديوان « تأملات فى زمن جريح » نستطيع أن نلاحظ فى قصيدته الطويلة « حكاية المغنى الحزين » الشبه بين حزن منتصف الليل عند المغنى ، وحزن الراكب القلق ، يقول صلاح :

« فى ذلك المساء . . .
قافلة موسوقة بالموت فى الفرار ،
والأشباح فى الجرار ، والندم .
علىَّ وحدى أن أقودها إذا دعى النفير ،
نفير نصف الليل
أهوى بها ممزقاً على أخلاف سرتها
إلى مغاور النسيان والعدم » ص ٢٨٧

ويكمل هذا المقطع ما قاله عبد الصبور فى قصيدته « رؤيا » من ديوانه « تأملات فى زمن جريح » :

« فى كل مساء ،
حين تدق الساعة نصف الليل ،
وتذوى الأصوات
أتداخل فى جلدى ، أتشرب أنفاسى .
وأنادم ظلى فوق الحائط ،
أتجول فى تاريخى ، أتنزه فى تذكاراتى .
أتحد بجسمى المتفتت فى أجزاء اليوم الميت .
تستيقظ أيامى المدفونة فى جسمى المتفت
أتشابك طفلاً وصبياً وحكيماً محزوناً
يتآلف ضحكى وبكائى مثل قرار وجواب/
أجدل حبلاً من زهوى وضياعى
لأعلقه فى سقف الليل الأزرق
أتسلقه حتى أتمدد فى وجه قباب المدن الصخرية
أتعانق والدنيا فى منتصف الليل »

ص ٣٢٤/٣٢٥

والمقطعان يتوازيان مع بعض عناصر المسرحية « مسافر ليل » حيث الزمان بعد منتصف الليل ، والمنظر فى عربة قطار تندفع فى طريقها على صوت موسيقاها ، والراكب « عبده » يركب وحيداً فى آخر قاطرة ليلية ، بلا ملامح محددة ، ثم نجده ـ على لسان الراوى ـ

« فيجرب أن يلعب فى ذاكرته .
يستخرج منها تذكارات مطفأة ، ويحاول أن يجلوها ،
أسفاً ، لا تلمع تذكاراته
يدرك عندئذٍ أن حياته/
كانت لا لون لها
يسقط من عينيه أيامه
تتبدد دوامات فوق حديد الأرضية » ص ٦٠/٦١

ونلاحظ التوازى بين حالتى الشخصية (المغنى / الراكب) ونلمح العبث الكامن فيهما . وفى هذا السياق نفهم العلاقة بين « الحبل المجدول » فى القصيدة ومشنقة عشرى السترة وغدارته وخنجره (وسائل القتل) فى ذلك الليل الأزرق .

وليست هذه المقطوعات أو القصائد هى كل ما يثبت الوشائج الدرامية الشعرية بين القصيدة والمسرحية ، وخاصة فى مسرحية الفصل الواحد عند عبد الصبور ؛ وإنما هى نماذج للتدليل فقط . وقد استمرت هذه الوشائج حتى آخر ديوان لصلاح عبد الصبور (الإبحار فى الذاكرة) .

(٢)

وليست هذه الوشائج خاصة بصلاح عبد الصبور ، فنحن نجدها عند كل الشعراء الذين كتبوا المسرح الشعرى ابتداءً من « شوقى » ، و « عزيز أباظة » ، و « أحمد باكثير » ، إلى « محمد مهران السيد » ، و « محمد ابراهيم أبو سنة » ، وغيرهم ، على اختلاف رؤاهم ، ومدارسهم وطرق تشكيلهم الجمالى ، فهذا هو شأن الأنواع الأدبية العريقة كالشعر (بالنسبة للعربية) والمسرح (بالنسبة لليونانية) ، وتنمو وتتطور وتأخذ أشكالاً متعددة . وهذا ما يساعد فى تفسير تطور الشعر العربى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من الغنائية ، إلى الدرامية عبر وسائط (القص ـ الحوار) ، بل إنه « من الطريف أن نربط بين قصيدة الأصوات المتعددة ، ودخول الممثل الثانى إلى المسرح تاريخياً . كما أنه لا شك فى أن الوصول إلى الدراما ، عبر الشعر الغنائى ، لا يتم فجأة . وأن الأمة التى اعتادت الشعر الغنائى لا بد لها من طريق طويل للتحول إلى الدراما ؛ بضبط انسياب القصيدة الغنائية بحدث ، وتطويق الانبساط الزمنى فيها بالصراع ، والتخلى عن المطلق إلى المقيد . . »[1]

وحديث « صلاح عبد الصبور » عن حياته فى الشعر يساعدنا فى رصد هذه الظاهرة ، دون أن نتقيد بمقولاته عن نفسه : فعنده أن « القصيدة نوع من الحوار الثلاثى » . . . ولما كانت مادة التعبير عندئذٍ هى الصور المرموز إليها فى كلمات ، فقد دخل الطرف الثالث فى الحوار وهو الأشياء ، ونعنى بها فى المستوى الفنى كل الموجودات التى تحيط بالشاعر . . . »[2] لذلك يعترف صلاح عبد الصبور فى أكثر من موضع بأن قصيدة « القناع » كانت مدخله إلى الدراما الشعرية[3] .

ولاعتقاده « أن المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة ، ولكنه قطعة مكثفة منها ، ولذلك فإن الشاعرية هى الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحى الجيد »[4] . ولذلك فبحث الوشائج الفنية بين القصيدة والمسرحية عنده ، يعد مدخلاً أساسياً ، لفهم طبيعة مسرحه الشعرى ، بل لفهم وظيفة الشعر والصورة الشعرية فى هذا المسرح .

(٣)

أراد صلاح عبد الصبور أن يشعل الغيظ فى قلوبنا ونحن نتابع « مسافر ليل » لذلك جعلها كوميديا سوداء ، وتظل فى شدة سوداويتها إلى أن نصل إلى حالة لا نعرف فيها الفرق بين البسمة والدمعة فنصل إلى الضحكة الدامعة التى تظهر عند أرسطو ، أو تعمل على « إيقاظ المتفرج ليحس أن هناك ما هو عجيب ، وما هو غير مألوف ، وما هو خارق للعادة ، ضمن حياتنا اليومية . »[5] . و « صلاح عبد الصبور » حين يذيل مسرحيته بتوجيه إلى مخرج النص ، يفصح عن هذه الرغبة التى يريد من خلالها « للمتفرج أن يخشى عامل التذاكر ضاحكاً ، وأن يشفق على الراكب ضاحكاً ، وأن يحب الراوى ويزدريه ضاحكاً كذلك »[6] وهى حالة تمزج بين المأساة والملهاة فى آن .

والمسرحية بذلك تنقل آلية الواقع الإنسانى أعنى تمازج المأساة والملهاة فى حياة كل منا ولا غرابة فى ذلك ، لأننا « عندما نصنف المسرحيات على أنها من الكوميديات أو المآسى أو المهازل فإننا فى الواقع نستجيب إلى طبيعة العالم الذى خلقه الدراميون . بالتنوع الممكن وجوده فى كل نوع . »[7] . وبذلك تتداخل داخل النوع الأدبى الواحد عدة أنواع تنتج عن جدل الظاهرة الدرامية مع تشكلها ، وعن الرؤية الفاعلة وراء الأحداث والصراع واللغة .

وهذه الأنواع الأدبية/المزيج ، تهدم القسمة الثنائية المنطقية التى قسمها أرسطو إلى مأساة ، وملهاة ، بل تثبت تداعى المذاهب التى تقيم تقسيمها للأنواع الأدبية وفق تصورات سابقة أو مجردة ولأنها « كانت تقيم دعائمها على التجريدات : كانت تقيم دعائمها على موقف إنسان معين ، وعلى المفاهيم المحدودة لعصر وطبقة ، ولأنها كانت توسّع هذه المفاهيم المحدودة وفق مشيئتها ، دون أن تعى حدود هذه المفاهيم فيجعلها شاملة للعالم أجمع . فكل نظرية جمالية ، كانت تعكس ـ إذن ـ صورة عن حدود المذهب وضيق آفاقه »[8] .

وقد تغير العصر ، وتغيرت الرؤية ، وتغير المتلقى والمبدع من حيث توجهاتها ، ووظيفة الدراما عندهما . والملهاة بشكل خاص ، تتميز بأنها أكثر التصاقاً بالواقع وبفلسفة الواقع الاجتماعى الذى تخرج خلاله . فهى أحد أساليب التفكير والنقد الاجتماعى فى الأساس ، بل هى أحد وسائل تعرية الإنسان وواقعه لتسخر من الخطأ ، ومادامت حيواتنا دائمة الحركة والتغير ، فلابد أن تتغير ملامح ما تعكسه .

لذلك فالكوميديا السوداء أو « التراجيكوميدى » هى « مأساة توجد لتلك القلة الذين يقفون بمعزل عن العالم المخدور ، الذين لا يرفعون لواء الاستسلام . . »[9] ولذلك أيضاً تحمل الكوميديا السوداء موقف المرارة والرفض لدى كاتبها ، وفى حالة « مسافر ليل » فنحن أمام مرارة الفضح والرفض للتناقض غير المبرر فى سلوك « عامل التذاكر » ذى التاريخ العريق والقديم فى القتل وسفك الدماء والتضحية بالأبرار لخدمة فكرة نظرية يفترضها الديكتاتور . حتى يتصور المتلقى مدى الفجيعة المتوارثة ، التى تمثلت فى النهاية الفاجعة « لعبده » . والشاعر الذى ، يصنع النهاية الفاجعة للأبطال ، والجمهور الذى يستجيب للنهاية الفاجعة للأبطال ، لابد أن يتصوروا أن الحياة فاجعة للأبطال . وهذا التصور لا يمكن تفسيره من وجهة البطل ذاته ، بل من وجهة انعكاس الحياة على نفسية البطل وشخصيته »[10] .

ونرى هذا الانعكاس فى شخصية الراكب المرعوب والضعيف الذى تحول إلى خانع يتذلل بلا مقاومة حتى مات مقتولاً بريئاً ، ويتضح الانعكاس نفسه فى خوف الراوى وحيرته ، وتردده بين الفعل وعدم الفعل فى نهاية المسرحية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ « ماذا أفعل
ـ في يده خنجر
وأنا مثلكم أعزل .
لا أملك إلا تعليقاتى
ماذا أفعل ؟!
ماذا أفعل ؟! » ص ١٠٠

وهنا تشير الكوميديا السوداء ، إلى سوء مصير من يحاكى هذه الشخصية الضعيفة ، فالواجب أن تقاوم ، لا أن تستسلم للموت ، وتلقى هذا المصير .

(٤)

النص والرؤية

يحاول « صلاح عبد الصبور » في « مسافر ليل » أن يخلق شكلاً دراميأ يستوعب فكرة إنسانية ، تستعين بالتقنيات المسرحية والشعرية ، وتشكل رؤيته للواقع الاجتماعي المر الذى أنتج عبد الصبور خلاله هذا النص ، أعنى ما بعد يونيو « ١٩٦٧ » .

واختيار الشكل الفنى اختيار اجتماعى بالضرورة ، لأنه موقف « دال » على ما يود أن يشكله داخل البنية العميقة للنص ، ومن هنا يكون نوع التقنيات وكيفية التشكيل ، موقفاً اجتماعياً ودرامياً في آن .

يحاول عبد الصبور أن يصوغ موقفاً إنسانياً عاماً ، وهو الصراع المستمر طوال عصور التاريخ بين « القوة/الفعل » وبين « الضعف/السلبية » . ولذلك يتوسل بوسائط تعينه ـ فنياً ـ على السيطرة وتوجيه الشخصيات نحو الصراع ، الذى تأزم منذ المشهد الأول ، حتى نهاية المسرحية ، أعنى مقتل (الراكب ـ عبده ـ الضعف ـ السلبية) بيِد (القوة/الفعل/التسلط) .

جرّد « صلاح » الشخصيات ، وجعلها رموزاً لأشياء متعددة ، تجتمع في كل واحدة منها عدة شخصيات ، فهذا « الكمسارى » يستقطب : الاسكندر ، هانيبال ، تيمورلنك ، هتلر ، جونسون ، مونسون ، بكل ما تحمله كل شخصية من سياقات تاريخية واجتماعية وسياسية حتى استوت كشخصية تاريخية ذات أبعاد ، لا تمثل شخصها ، بل تمثل شريحة كاملة في بعض الأحيان ، وفي أحيان أخرى تمثل فترة تاريخية عاشتها أمة من الأمم ، أو عاشها العالم كله ، كما نلاحظ في « هتلر » ، و « الاسكندر » .

وتأخذ الشخصية (الكمسارى) قناعاً تجريدياً ، يحولها إلى وجه درامى يستوعب كل هذه السياقات والشخصيات . ويلمز المؤلف بهذا التشكيل عمق « التسلط » ، « الظلم » الذى يقترف جرائم القتل (قتل الله وسرقة بطاقته الشخصية) ويضحى بالمستضعفين السلبيين الخائفين (الراكب الأعزل) .

وقد ساعد « التجريد » على جعل هذه الشخصيات تجليات أو (وجوها) تتوازى مع « السّترات » العشرة المتعددة الألوان ، والتى يلبسها رجل واحد يمثل هذه السترات العشرة ، ويوحدها ـ رغم ألوانها ـ ورغم وجود درجات تنتهى بعشرى السترة وتبدأ بواحدى السترة ، إلا أنها تظهر لنا من خلال حوار الراكب والكمسارى خدعة « لونية » و « رقمية » تخفى جوهر شخصية واحدة (الكمسارى) كما أخفت الأسماء التاريخية الكثيرة التى ذكرها المؤلف على لسان الراكب ، في أول نطق له ، دلالة واحدة ، على التسلط .

ويكشف هذا التجريد المزدوج للشخصية التاريخية وللشخصية الدرامية عن صدور هذا التعدد من فكرة واحدة هى (امتداد جوهر الصراع عبر العصور) كما ذكرنا في البداية . ولذلك تأخذ الشخصية الدرامية في مسافر ليل بعداً رمزياً مهماً ، يجعل التوازى بين الكمسارى وشخصيات التاريخ الظالمة ، واضح الدلالة على موقف المبدع الذى سيتضح أكثر فأكثر عبر حركة الصراع حتى النهاية التى اختارها والتى أرهص بها منذ البداية على لسان الراوى :

« معذرة .. لا ينفصل الانسان عن اسمه
فالعظماء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرة التاريخ
لتسيطر عظمتهم فوق البسطاء
والبسطاء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرتك
ليكونوا متنزه أقدام العظماء » .

ثم يفصح عن المغزى الفكرى المقصود بداية ، من التجريد والترميز ، على لسان الراوى :

« ولذلك خير أن ننسى الماضى
حتى لا يحيا في المستقبل
حتى لا يخدعنا التاريخ
ويكرر نفسه »ص ٦٢

التاريخ قد كرر نفسه في نهاية النص ، بمصرع الراكب بخنجر عامل التذاكر وهو رجل « عليه سيماء البراءة التى تثير الشبهة » ص ٥٩ . لتكمل ملامح المأساة المضحكة « السوداء » .

ويقف الراكب على الطرف المقابل من الصراع ، شخصية بلا ملامح خاصة لأنه « نموذج » .. « للإنسان الذى بلا

أبعـاد ، الإنسان الـذى لا نستـطيـع أن نصف إلا مـلامحـه الخارجية ، فتقول إنه بدين أو نحيف ، طويل أو ربعة ، أشقر أو أسمر وكل هذه الأوصاف سواء » ص ٥٩ ، لأن المطلوب من رسم هذه الشخصية ـ كغيرها ـ فى مسافر ليل ، أن تصبح شخصية مجردة رامزة ، لا شرقيـة ولا غربيـة ، إنها الإنسان « المنضغط » تحت التسلط » .

من أجـل ذلـك ، جـرده عبـد الصبـور ، من الاسم ، والصنعة ، وجعله يسافر نحو مكان ما ، ليـدخل من خـلال التجريد والترميز إلى « الفكرة » « المغزى » فيصفه منذ بـداية كـلام الراوى « بـالبطل المهـرج » وهذا التنـاقض المقصود ، يساعد إلى حدٍ كبير فى فهم الوظيفة الدرامية لهذه الضحية التى تمارس حياتها بلا وجهة ، ولا تفهم أعداءها . فقد استخرج الراكب قطعـة الجلد التى دوّن فيها التـاريخ فى عشـرة أسطر « تتوازى مع السترات العشرة ، التى تميز بها « بـائع التـذاكر القنـاع » وهو البـطل النقيض للراكب ثم أخـذ يقـرأ أسمـاء الشخصيات التاريخية « رموز الظلم » التى تحضر له متمثلة فى قاتله « عامل التذاكر » الآتى بشكل سحـرى ، إذ يستدعيـه اسمه ويظهر فجأة مازجاً بينه وبين الإسكندر بصورة خاصة ؛

« الراكب ـ الإسكندر . . . تك تك تك
الإسكندر . . تك تك تك/
عامل التذاكر ـ من يصرخ باسمى ، من يدعونى
من أزعج نومى فى زاوية العربة
أنت ؟
الراكب ـ معذرة . . من أنت ؟
عامل التذاكر ـ أنا الاسكندر » ص ٦٢/٦٣

ويستمر هذا المزج بين الاسكندر وعامل التذاكر حتى مقتل الراكب وتأزّم موقف الراوى .

أما شخصية الراوى فتبدو فى « حُلة عصرية » لتكـون شاهـد عصر المؤلف على التاريخ واستمرار العلاقة بين طرفى الصراع فيه . ومع ذلك « فوجهه ممسوح بـالسكينة الفـاترة ، صـوته معدنى مبطن باللامبالاة الذكية . » ص ٥٩ .

ويقف الـراوى طـوال المسـرحية فى حـالـة « فـرجـة » و « وصف » و « عدم مشاركة فى الأحداث » حتى تفرض عليه المشاركة فى الأحـداث ، وفى هذه اللحـظة لا يعرف طـريقة للمشاركة ، لأن ضجـر عامـل التذاكـر (الاسكندر) يحكم الموقف .

وعندئذ يظهر البعد الرمزى لشخصية « الراوى » أعنى كونه رمزاً لأهل هذا العصر ، والمتمثل فى جمهور صالة العرض إذ يقول كاشفاً عن قناعه ، فاضحاً تجريد ملامحه وتغريبها :

« الراوى (متجهاً إلى الجمهور) :
ماذا أفعل ؟
ماذا أفعل ؟
فى يده خنجر
وأنا مثلكم أعزل
لا أملك إلا تعليقاتى
ماذا أفعل ؟!
ماذا أفعل ؟! النهاية ، ص ١٠٠

ولا شك فى أن النهاية المتسائلة تكشف عن مصير « للراوى » يشبه مصير « الراكب » . ولقد كشف عبد الصبور عن هـذا الهدف التقنى والفكرى فى تذييل المسرحية قائلاً : « لست أريد فى هذه المسرحية أن أقدم أشخاصاً بقاماتهم الصحية السليمة ، ولكنى أريد أن أقدم نماذج من البشرية . واتخاذ النموذج أساساً للعمل المسرحى يعنى درجة من التجريد ، تماماً مثل الفكاهة أو النكتة ، حين تجعل محورها ، نموذجاً يواجـه نموذجاً آخر ، فتكشف بهذا التجريد لب التناقض » . ص ١٠١

وقد حقق « عبد الصبور » درجة عالية من التجريد فى رسم الشخصيات ، وكان لتجريد الشخصيات وتحويلها إلى نماذج موازية ورامزة لشخصيات الواقع أو التاريخ ، أثر كبير فى لغة « الحوار » والتفاهم فيها بينها . فقد مسحت الشخصيات من الداخل ، ولم تفصح عن مكنوناتها فى الحوار ، وإن استعاض عبد الصبور عن ذلك ، بوصف الراوى لما لم تقله الشخصية ، حتى أننا نجد الراوى يبدأ حواره بوصف خارجى دائماً ، ليلفت نـظرا المتلقى ، ويربط بـين الأحداث ، فتحـولت شخصية الراوى إلى تقنية مساعدة أكثر منها شخصية مسرحية ، واقترب من وظيفـة السرد « التى تقـع على عـاتق المؤلف فى المسـرح دائماً » ، ولذلك نجده يبدأ حواراته بمثل(*) [« معذرة »(٢) « المشهـد يتلخص فيـها يـأتى »(١٥) ، « قـال الـراكب فى نفسـه »(١٨) فلننتبه الآن (٣٣) « هـذا ليس صحيحاً معـذرة لمقـاطعتـه » (٦١) « إنى أحفظ هـذى الكلمـات » (٦٣) « لا أملك أن أتكلم وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلى بالصمت المحكم » (١٣٠)] وغيرها .

وتكشف هذه المداخلات ـ على لسان الراوى ـ عن وظيفة الـراوى كتقنية مسـرحية وحيلة دراميـة تلم شتـات النص ، وتسمح للمؤلف أن يتدخل فى سير الأحداث كلما رأى حوار طرفى الصراع (العامل/الراكب) يحتاج إلى ربط درامى ؛ أو تعليق ، ثم إنه يستفيد بهذه الشخصية/التقنية فى ربط الصالة بالنص المعروض .

* نستعيض هنا برقم الحوار عن رقم الصفحة داخل النص مع ملاحظة أن المسرحية كلها ، مائة وستة وعشرون حواراً .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحينما نتتبع حوار الراوى ، نكتشف أنه يطول فى معظم الأحيان . فقد بدأت المسرحية بحديث طويل منه (١) بسط فيه خلفية المسرحية ، ثم التعليق ، والوصف (١٣) ثم تلخيص المشهد السابق تمهيداً لنقلة درامية (١٥) ثم التفسير والشرح لداخل الشخصية (١٨) لأن المؤلف آثر التجريد والترميز كما قلنا سابقاً ، ثم التنبيه على ما سيحدث (٣٣) أو تحليل فكرة خارج الحوار (٤٥) أو شرح مستويى التاريخ وتناقضهما (٦١) أو استخدام التراث فى سياق مناقض له ، يساعد على النقد والتغريب فى آن (٦٣) ثم إيقاظ المتلقى (٦٥) أو وصف حركة لا ترى إلا عند تمثيل النص فقط (٦٩) وهكذا .

ولكن ، يجب أن نلاحظ تراجع دور الراوى ووظائفه التقنية حينما يشتد الحوار بين طرفى الصراع الأساسيين بشكل لا يسمح باشتراك طرف ثالث كالراوى لأن المواجهة تتم مباشرة ولا تحتاج لمن يصنعها .

ولقد خدم التجريد الفكرة الإنسانية التى يحاول عبد الصبور بثها فى ثنايا النص ، لأنه حول الشخصيات إلى نماذج تصلح أن تكون فى أى زمان أو أى مكان ، باستثناء تعليقه عن الراوى ، الذى أوضح خلاله تعاصر الراوى مع زمن كتابة النص . وساعده التجريد على التعامل الخارجى مع الشخصية ــ دون أن تسطح ــ الأمر الذى يفسر النقلات المفاجئة والسريعة التى تقفز بالحدث والشخصية إلى لحظات ليست مترتبة على ما سبقها ، بل تتجاوزها وتقفز عليها . كلحظة ظهور الإسكندر بمجرد قول اسمه فى شكل عامل التذاكر ، ص ٦٢/٦٣ ولحظة قفز عامل التذاكر من طلب التذكرة إلى الحديث عن إرهاقه فى العمل ص ٦٩/ ٧٠ .

وكان لهذا القفز ، وظيفة درامية ، بالطبع ، فقد ساعد على التغريب ، وفقدان الألفة ، الأمر الذى كسر فى نفس المتلقى عادية التلقى ، والاستسلام للنص ، وأجبره على التفكير فيما هو قائم ، وتحكيم العقل فى هذه المشاهد المتلاحقة ذات اللحظات غير المنطقية وغير المعقولة ، فى حين « أن التوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية يعنى قبل كل شىء وببساطة ، أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهى ، ومألوف ، وواضح ، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها . ./. وبالتالى فالتغريب يعنى ابراز الملامح التاريخية ، وتصوير الأحداث والشخصيات على اعتبارها ظواهر تاريخية عابرة »[١١] أى أن هذه الأحداث والشخصيات ليست هدف هذا التغريب والتجريد عند عبد الصبور ، إنما اكتشاف قانون الصراع هو الهدف لأنه يساعد على « الإسقاط التاريخى » ، أى إسقاط الحاضر فى الماضى والعكس ، لخضوعهما لقانون واحد ، على الرغم من خوف « الراوى » من تصديقنا لمبدأ تكرار التاريخ لنفسه .

لذلك كان الإسقاط إحدى وسائل نقد الواقع ، ولُمز الطرف المشابه لرمز التسلط ، الذى يتحول قاضياً (وخصماً فى آن) فها هو عامل التذاكر ــ على لسان الراوى ــ

الراوى ــ العامل يستخرج « نجمة مأمور » أمريكى من جيبه
ويعلقها فى صدره .
يتحول عن مقعده حتى يجلس فى وجه الراكب
يسحب رفاً من تحت المقعد .
يصنع منه مائدة ، ينشر أوراقاً . . ./

عامل التذاكر ــ ياعبده (الراكب)
قف واسمع وصف التهمة .
أنت قتلت الله
وسرقت بطاقته الشخصية
وأنا علوان بن الزهوان بن السلطان
والى القانون
فى هذا الجزء من العالم .   ص ٨٢/٨٣ .

ثم نعلم فى نهاية المسرحية أن هذا الرمز (التاريخ ، الدراما ، الواقع) يعلم براءة المتهم ومع ذلك يقتله ، لأن القاضى هو القاتل الحقيقى ، ويظهر فى هذا الحوار ما يبطنه النص فيما قبل :

« الراكب ــ أقسم . . أنى . . لم أقتل . . لم أسرق
عامل التذاكر ــ أعلم هذا يا أنبل مخلوق
هل تدرى من قتل الله وسرق بطاقته الشخصية
لا . . لن اكشف أمره
لكن لا بأس
افتح عينيك لآخر مرة
أنظر آخر نظرة » .

« يفتح العامل السترة الملاصقة للجلد ، ومن بين جلده وثوبه يخرج البطاقة البيضاء ، ويلوح بها أمام عينى الراكب المحتضر الذى يسقط ميتاً بعد نظرته الأخيرة » . ص ٩٩ .

وهنا يبدو الصراع الدرامى الثنائى متوسلاً بالرمز فى كل حوادثه ، وشخصياته ، كما أن هناك علامات فى طريق التلقى تساعدنا على فهم الاسقاط الحادث ، وربط هذا التجريد والترميز بالواقع المعاش . فلا ضير أن يستفيد « عبد الصبور » من « جو » التغريب و« اللامعقول » لخدمة قضيته الأساسية وهى بيان صراع (القوى ≠ الضعيف) (زهوان ≠ عبده) ولا ضير أن يحمل عامل التذاكر (الرمز والقناع) نيشاناً أمريكياً أو أن يقول على لسان عشرى السترة :

« ــ راجعنا كل ملف
سجلنا كل مكالمة تليفونية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صورنا كل خطاب
أمسكنا بالآلاف
عذبنا عشرين لحد الموت
وثلاثين لحد العاهة
وثمانين لحد الإغماء
لكن لا جدوى
...
اعترف قليلون .
مائة فيها أذكر /
لكن لا جدوى » ص ۹۳/ ۹٤ .

ومن المنطق نفسه ــ بيان قانون الصراع ــ حاول « عبد الصبور » أن يضخّم صورة « زهوان ــ عامل التذاكر ــ التسلط » في مواجهة الفأر المذعور (عبده) ، وأن يعطيه إدارة الصراع داخل المسرحية كلها ، ولذلك جعل لغته لغة المحقق ، العقلية ، المنطقية في ظاهرها ، وجعله يستعين بالمستوى الانفعالي من اللغة في مواقف تحتاج إليه ، بالإضافة إلى طول حوارات العامل : فنُجد حواراته الطويلة كثيرة ، تسمح له بالحديث المفصل وإضافة التفاصيل والجزئيات ، خاصة في حوار (١٤) الخاص بفخره بذاته ، و(٢٦) الخاص بالتأثير السلبي على الراكب ، وفي (٣٠) يصف حالة تعبه من وظيفته الصعبة ، أو (٣٢) استرجاع ما دار له في ليله قبل مجيئه إلى العمل ، أو (٤٤) تهيئة عبده للتحقيق والمحاكمة . في حين نجد الراكب قليل الكلام مقتضب العبارة لا حول له ولا قوة ، أمام المحاكمات سابقة التجهيز ، فله مقطع طويل واحد (٢) حين يقرأ التاريخ . ولو راجعنا حالة الحوار ، وجدنا الراكب ينطق بكلمة أو سطر أو عدة أسطر قليلة وكلها في خدمة الطرف النقيض له ، فهو دائم الاستعطاف والاستمالة (١٩) والتذلل (٢٣) لأن خارج الشخصية ضاغط على حوارها ، ولا يعطيها فرصة الدفاع عن نفسها . لذلك نجد حوارات الراكب ردود أفعال على عامل التذاكر ، مما حول الراكب إلى أضحوكة (البطل المهرج) ولأنه ضحية ، تضاعف فينا الشعور بالمأساة ، والرؤية الكابوسية التي تدفعنا لاستنكار ما يحدث .

ويقود الحوار إلى اللغة في « مسافر ليل » ، وهي لغة تستوعب المواقف المناطة بها ، وقد شكلت رؤية المؤلف ، محققة في ذلك توازناً بين لغة الشخصية والسياق الواردة فيه ، فهي تتحرك مع الشخصية والحدث ، بحيث نستطيع أن نمايز بين استعمالات وتوظيفات متعددة للغة « مسافر ليل » في حالة شعرية مكثفة شملت المسرحية كلها وتوزعت على ألسنة المتحاورين والراوي .

وكانت الاستخدامات المتعددة متوازية مع المناسبة والسياق ، ونلاحظ أن لغة « عامل التذاكر » كانت انعكاساً ملائماً له ، فقد ناسبت لغته تكوينه « المركب » و« المعقد » و« السريع التحول » وظهرت الصورة الشعرية مساعدة له على الإقناع والتأثير على « الراكب » الأمر الذي أعطى الصورة الشعرية وظيفتها الدرامية ، أي أنها تخدم تشكيل البنية العامة للمسرحية ، وتتحول الصور الشعرية إلى بنيات دالة على المتحدث والموقف كليهما .

ونجد أن حوارات العامل في مجملها تحمل استخداماً جوهرياً للصورة الشعرية لا يمكن الاستغناء عنه أو استخدام مستوى آخر للغة ، فمن البداية (٧) يبدأ بالمبالغة والفخر ، ثم (١٢) بالتهديد والربط بين عالمين متناقضين ، ثم يسترجع ماضيه (١٤) خالطاً بين عدة عوالم نفسية وفكرية ، جامعاً التناقض أيضاً . ثم نراه في (٢٦) يصف حالة ذعر الراكب ثم تتوالى حواراته في (٣٠) ، (٤٤) ، (٥٨) ، (٦٢) ، (٦٤) ، (٩٥) ، (٩٧) ، (١٠١) ، (١١٣) ، (١١٧) ، (١٢٥) ، (١٢٩) . وهي حوارات تحاول التأثير على الراكب مستخدمة عدة مستويات لغوية مستعينة بالصورة الشعرية لتشكيل المبالغة والمقارنة والاقناع العام حتى يتقبل الراكب الموت الظالم في يسر واستسلام .

وخلال ذلك نجد الجمل المباشرة ملائمة لحس اللحظة ، لحظة الإقناع بالمنطق يقول العامل مثلاً :

« ـ اسمع ياعبده
فلنتحدث في هذا الموضوع الشائك كصديقين
كرفيقي رحلة
بدلاً من أن نتحدث خصمين كما يفرض هذا الوضع المؤسف
راكب وعامل تذاكر
إيه .. أوسع لي جنبك
وسأخلع سترتي الرسمية حتى لا تخشاني » ص ٧٣

في حين نجده أكثر انفعالاً عند الحديث عن متاعبه الخاصة :

« ـ هذا عملي عملي مرهق
ينزعني من فرشي في بطن الليل
يحرمني من نومي .. أشهى خبز في مائدة الله .
أحياناً لا تحوى القاطرة سوى حفنة ركاب
ينتثرون كأجولة ملقاة في مخزن قطن .
تبدو مظلمة باردة خافتة الأنفاس
كبطن الحوت الميت » ص ٦٩

وعلى الطرف المقابل نجد لغة الراكب ، لغة غيرية باستمرار ، تراعي محدثها ، دون أن تكون صادقة مع نفس قائلها ، وفي ذلك دلالة على موقف مراعاة مقتضى الحال ومحاولة التوازن النفسي والتحدث بالمنطق البسيط حتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا يحدث خطأ فى النطق يغضب منه عامل التذاكر ، لذلك اتسمت لغة الراكب بالمبالغة والمباشرة فى آن لأنها ليست تعبيراً انفعاله ، بل محاولة لتهدئة انفعال العامل

يقول مثلاً :

« سامح جهلى يامولاى
ما معنى هذه الكلمة . ص ٩٢ »

- أرجوك لا تأكلها أرجوك » ص ٧٨

- لا . . لم أفعل
مظلوم مظلوم
إنى أطلب عشرى الستره ذاته
أطمع فى عدله » ص ٨٣

وهكذا تتوالى حوارات الراكب كردود أفعال وليس فعلاً يتطلب الانفعال والتعبير عنه .

أما لغة الراوى فلابد أن تكون أكثر الاستخدامات شعرية ، لأنها لغة الشاعر فى الأساس،لغة المعلق والواصف لكل ما يحدث.لذلك أقول إن لغة الراوى فى النصف الأول من المسرحية ، غيرها فى النصف الثانى ، لأنه ترك المجال للمتحاورين وكان تدخله قليلاً ، وقد عبَّر عن موقفه منذ المشهد الأول وحتى التحم طرفا الصراع .

لذلك ابتعدت لغة المسرحية عن التكرار ، أو الإطالة فى الحوار ، واحتفظت لنفسها بتوال لغوى متدفق ، يقترب من تدفق القصيدة الدرامية التى أجاد « صلاح عبد الصبور » حبْك محاورها ، وتوظيف أصواتها وشخصياتها .

القاهرة : د. مدحت الجيار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصادر

- دواوين :
ـ الناس فى بلادى ، دار العودة - بيروت - ١٩٧٢
ـ أحلام الفارس القديم ، دار العودة - بيروت - ١٩٧٢
ـ تأملات فى زمن جريح ، دار العودة - بيروت - ١٩٧٢

ب - مسرحيات : ـ مسافر ليل ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٣

المراجع

١ - جلال الخياط : « الأصول الدرامية للشعر العربى » ص ٣٢ ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٨٢

٢ - صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر ، ص٢٩ ، دار العودة ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٧ .

٣ - نفسه ، ص ١٨٨

٤ - نفسه ، ص ٢١٦

٥ - برنكو : مسرح الطليعة ترجمة : يوسف اسكندر ص ٢٩ ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧

- صلاح عبد الصبور : « تذييل مسافر ليل » ، ص ١٠١ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣

٧ - دوسن : « الدرامه والدرامى » ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ص٤٨ ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨١

٨ - هنرى لوفافر : « علم الجمال » ترجمة محمد عيتانى ، ص١١ ، دار الحداثة ، بيروت ، بدون تاريخ ،

٩ - كليفوردليچ : « المأساة » ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، ص١٠٦ موسوعة المصطلح النقدى ، بغداد ، وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٨ .

١٠ - شكرى عياد « البطل فى الأدب والأساطير »ص ٦٠ ، دار القلم ، ١٩٦٥ .

١١ - برتولدبريخت : « نظرية المسرح الملحمى » ترجمة : جميل نصيف ، ص ١٥٢ ، ١٥٣ ، بيروت ، ١٩٧٠ .

جمال نجيب التلاوى

التوظيف التراثى فى شهريار

دراســـة

يذكر إليوت فى حديثه عن التراث أن «الآثار الموجودة تشكل نسقا نموذجيا فيما بينها ويتم تطويرها بقدوم الأعمال الأدبية الجديدة إليها» ، فالنسق الموجود هو نسق متكامل بدون قدوم الأعمال الجديدة ، إلا أنه بعد قدوم الحداثة والجدة ، لابد أن يتغيّر النسق القائم ــ ولو تغيّر طفيفا ــ كما أن العلاقات والنسب والقيم التى تحكم كل عمل أدبى على حدة يجب أن تتوافق مع المجموع ، وهذا ما نعنيه بالملاءمة بين القديم والجديد» ويضيف إليوت موضحا أن «الماضى يجب أن يتغير بواسطة الحاضر ، كما أن الحاضر يوجهه الماضى»(1) .

ولعل هذه العلاقة بين الماضى والحاضرتيَسِّر فهم الأعمال الأدبية المستمدة من التراث لأن التراث هو كل الآثار الموجودة لدينا من زمن طويل ، وتكون نَسَقا نموذجيا فيما بينها ، وعلى الأديب الذى يعيد تشكيل التراث أن يكون لديه المبرر الموضوعى والواعى لذلك .

وأحمد سويلم قد اختط لنفسه هذا الطريق الشائك ــ الشائق ــ منذ أعماله الأولى وحتى هذه المسرحية ، فدواوينه «الطريق والقلب الحائر» ١٩٦٧ ، «الهجرة إلى الجهات الأربع» ١٩٧٠ ، «البحث عن الدائرة المجهولة» ١٩٧٣ ، «الليل وذاكرة الأوراق» ١٩٧١ ، «الخروج إلى النهر» ١٩٨٠ كلها تستلهم التراث ، وتوظفه وتعيد تشكيله برؤى عصرية ، وبخاصة فى ديوانه «الخروج إلى النهر» إذ نجد فيه التراث الأسطورى (الفرعونى) ، الفلكورى الشعبى والدينى ، والتضمين الأدبى . . وغيره . . وعندما بدأ الكتابة المسرحية جاءت مسرحيته «إخناتون» تنويعة أخرى على اللحن نفسه وهو التراث . وهذا ما نجده أيضا فى مسرحية «شهر يار» .

إن مسرحية «شهر يار» تأتى إضافة جادة لمسيرة المسرح الشعرى العربى ، تكمل الطريق مع مسرحيات شعرية أخرى سبقتها أو تلتها مثل «الفلاح الفصيح» ، لفتحى سعيد ، و «الحصار» لمصطفى عبد الغنى ، و «حصار القلعة» لمحمد إبراهيم أبو سنة ، و «الحربة والسهم» ، و «حكاية من وادى الملح» لمهران السيد ، و «بيسان والأبواب السبعة» لوفاء وجدى وغيرها من المسرحيات الشعرية التى تستلهم التراث .

ولنبدأ المسرحية من الصفحة الأولى التى نطالع فيها «إشارات» يضعها المؤلف قد تفيدنا فى فهم العمل ، فالإشارة الأولى توضح تاريخ كتابة العمل وهو (سبتمبر ١٩٨٠) . ولعل هذا يحدد الفترة الزمنية التى عبر عنها العمل ، ثم يذكر المؤلف أنه قصد إلى أن : «تقوم شخصية نسائية واحدة (شهر زاد) بكل الأدوار النسائية كرمز للمرأة فى تحولاتها المختلفة فى هذا العمل» . ولعل هذه الإشارة لا تنطوى على فائدة كبيرة . فالعمل الذى يحدد الرمز منذ البداية عمل يفقد كثيرا من قيمته . والمؤلف بهذا التحديد يفرض على القارىء ــ مسبقا ــ

(1) Frank Kermode. Selected Prose of T.S.Eliot, "Tradition & Individual Talent", Faber & Faber, London, 1975. PP.38-39.

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

تفسيرا واحدا لرمز «شهر زاد» ، وسوف نختلف معه كثيرا عند قراءة العمل ، لنكتشف أن شهر زاد ليست مجرد رمز للمرأة فى تحولاتها المختلفة كما يذكر .

لا تبدأ المسرحية بحدث تمهيدى ، وإنما تبدأ بذروة ، تشدّنا معها منذ سطورها الأولى ، وهذه الذروة هى فصل بين زمن كتابة المسرحية ، وبين الزمن القادم الذى تبدأ به المسرحية فشهر يار قد ملّ كل شىء ، وما عاد يصدق شيئا مما حوله ، بدأ يشك فى قدراته وفى نفسه ،

«شهر يار : مللت سندباد . . والعفريت . . والصياد . .
مللت مصباح علاء الدين . . .
. . مللت كل شىء» ص ٦١ .

فقد مل حكايا شهر زاد ، ولياليها الألف (لا تخدعنى مثل خداع الليلات الألف) ص ٦٢ . أصبح الحزن يعتصره لأنه بدأ يحسّ بالموت . وهو لا يقصد الموت الجسدى ، وإنما المعنوى ، لأن الإحساس بالموت قد سيطر عليه حينما بدأ يعى حقيقته ويواجه نفسه ، ويحسّ بضعفه الداخلى وبهزيمته النفسية ، فتلاشت كل أشكال الزيف التى صنعها رجال حاشيته ، وأصبح عاريا مجردا أمام نفسه ، حيث تأتى شهر زاد ، لتكشفه أمام نفسه وأمامنا :

«شهر زاد : هأنذى أنثى ، أحمل فى قلبى عمرا كالزهر
أملأ أطباق الرغبة .
لكنى أبحث كل مساء عمن يفرغها ؟
هل لك أن تفرغها يا سلطان الأرض ؟» ص ٧٠ .

لكن «شهر يار» لا يجيب إذ لا إجابة ، ويشجع إحساسه بالعجز شهر زاد على أن تفصح عن باقى القصة :

شهر زاد : وأنا . . أحتمل عذاب الليل .
وأضحى بسنين من عمرى .
أحتمل رجولتك المفقودة» ص ٧١ .

ومنذ هذه السطور تبدأ الخيوط الرمزية فى المسرحية ، ويبدأ التشكيل التراثى . إن شهر يار وشهر زاد ليسا من الشخصيات التى اعتدناها فى «ألف ليلة وليلة» ، فأحمد سويلم قد أخذ إطار الليالى ليعبر عن أجواء مختلفة تماما . إنه يعيد تشكيل التراث بالشكل الذى يراه ملائما . وبالتالى يصبح شهر يار رمزا معاصرا ، وتصبح شهر زاد أيضا رمزا معاصرا . فشهر زاد ليست المرأة فى كل أحوالها كما يذكر سويلم فى أول صفحة ، بل هى /الحلم/ المعجزة . . . تتبلور شخصيتها الرامزة مع هذه السطور :

«شهر زاد : من أجل أبى ، وأخى .
من أجل الأطفال الآتين مع الغد .
يكفينى ما أحتمل الآن» ص ٧٢ .

إن هذه الكلمات ليست كلمات شهر زاد المرأة ، لكنها بالأحرى لشهر زاد الرمز/الوطن . . . التى تحتمل من أجل النسوة ، والأب والأخ (بالرغم من أن المسرحية لم توضح أن لها أخا) ومن أجل الأطفال الآتين مع الغد ، شهر زاد التى تخاف على أطفال الغد ، هى الوطن الحنون على أطفاله ، رمز المستقبل .

إن لحظة التأزم التى يعانيها شهر يار تساوى ــ وتنتج بالتالى ــ لحظة انفجار لدى شهر زاد ، لتكشف المستور عن شهر يار ، وتقدم لنا تفسيرا جديدا لتراث ألف ليلة وليلة . وهو . . لماذا يقتل شهر يار كل ليلة عذراء ؟ هل لأنه ينتقم من زوجته الأولى التى خانته مع العبد الأسود ؟ .

إن المسرحية تطرح تفسيرا جديدا . فشهر يار هو الحاكم العاجز العقيم الذى ينعكس عقمه بالتالى على شعبه ، وهو لهذا السبب ينتقم من كل نساء بلده . ينتقم لرجولته المفقودة .

«شهر زاد : أفهمتم يا سادة .
أرأيتم .
لو أخفق رجل أن يأتى امرأته
لكن الأمر خطير مختلف
لو كان هو السلطان . .» ص ٧٤ - ٧٥ .

لأن السلطان يعكس عجزه على شعبه ، وهذا يشبه إلى حد كبير الأسطورة التى تحكى أن سلطانا أصيب بعجز (جنسى) فأصيبت بلده كله بجدب وموات ، لكن هذا العجز كان عقابا للسلطان لأنه وجنوده اعتدوا على بعض العذراوات ومن يملأن جرار الماء . فالقدر الإغريقى فى هذه الأسطورة يربط مصير الشعب بمصير السلطان ، لكن أحمد سويلم ــ بوعى تام ــ يتخلص من هذا القدر الخارجى ، ويجعل السلطان بحريته الكاملة يربط بين عجزه وبين شعبه ، أو يعكس عجزه وفشله على شعبه وأمته ، وهذا يوضح لنا رمزية شهر يار المعاصر . وهو فى سبيل تحقيق أهدافه يلجأ إلى كل حيلة يستطيعها كسلطان ، فهو يزوّر القانون ، ويرشى القاضى ، ويشترى كاتم الأسرار ، ويخرس أمين الخزانة ، بسلطانه وأموال الشعب ، وهو فى داخله يدرك أن هذه لعبة ، وأنه يتقنها تماما ،

مادام الشعب سلبيًا لا يثور ولا يتحرك :

«شهر يار : فأنا أقدر من يفهم نفسه ،
لكنّ كلينا يقع أسير اللعبة
السلطان . .
والجمهور . . .» ص ١٠٦ .

فهذه الكلمات السلطانية تبعث إلى الأذهان صورة متجبّر يخيل إليه أن الجمهور أسير له ولألاعيبه ، لكن هـذا الأسير سوف يتمرد يوما ما ، كما تمردت شهر زاد . إن بداخل شهر زاد حزناً لا ينتهى ، وقهـرا لا يقاوم ، ومـع ذلك جـاءت لحظة المخاض لتثور على أسرها وتطلب البـديل . تـطلب الحياة ، والإخصاب حتى ينتهى هذا العقم .

«شهر زاد : يكفى أنى امرأة لم يقربنى أحدٌ من دهرين
أخفى ذلك من زمن تحت رداء الخيبة والإخفاق»
ص ١١٠ .

ولا تخلو المسرحية من الإشـارات الساخـرة التى تتضمنها عبارات القاضى المنافق ، أو عبارات شهر يار الذى يتصور أنه يوهم الشعب بزيف عباراته :

«شهر يار : إنى أتحدث بالصدق
لا أفعل شيئا إلا بالشورى والرأى
كونوا فى صفى» ص ١١٦ .

كما تتجلى السخرية فى أقسى صورها عندما يعرضها أحمد سويلم فى سلوك الجمهور الذى يقبل كل شىء بسلبية ، ولا يملك إلا التصفيق حتى ولو ضرّه الأمر :

«شهر يار : باسم العدل الأسمَى ،
والقانون المشروع لنا
والعرف السائد . . .
يستقبـل قصرى كـل مسـاء واحـدة من فتيـات المملكة ، لكى أتأكد من فتياتٍ ، وبكارتهن ، فمن فقدتها تقتل .
(تصفيق) . . . ظلام» ص ١٢٠ .

عـلى أن حسن استخدام الإرشـادات المسرحيـة الخـاصـة بالإضاءة والإظلام يلتحم مع مضمون العمل ، فبعد تصفيق الجمهور وممثل الشعب لقرار السلطان الجائر . لا يجد سويلم تعليقا إلا كلمة (ظـلام) وكأنها المعـادل الموضـوعى للرغبات المكبوتة داخل الشعب ، أو لرأيه الخاص فيما يحدث .

وحـين تلوح لحظة الخـلاص ، ويقـرر مسـرور أن يحـرر شهر زاد من أسرها ، ونرى للمرة الأولى فعلا إيجابيا ، إذ يرفع السيف فى وجه السلطان الجائر فيهوى به ليفصل رقبته ، بين دهشة الجميع الذين تراودهم فى لحظة كل أمنيات الخلاص . يبدأ هذا المسرور فى استخدام السيف ليصنع من نفسه شهر يارا آخر :

«مسرور : والآن . . . عليكم أن تختاروا
أقتلكم أم ترضون بما أحكم
ها أنذا السلطان !
. . . . . .
لن يفتـرق لـديكم سلطان ورث العـرش عن السلطان
وعبد ملك العرش من السلطان» ص ١٦٥ .

وبالفعل فى ظل هذا الجو من السلبية لا يفتـرق الأمر بـل يبدأون أغانيهم تحيـة للشهر يـار الجديـد ــ مسرور ــ وتـظل مشكلة شهر زاد .

والمسرحية تتخذ لها تكنيكا خاصـا يتلاءم مـع مضمونها . فالمضمون يعيد تشكيل التراث بالمنظور الذى يـراه المولف ، وهو منظور جديد . لذا فالشكل جديـد أيضا . وليس هـذا الشكـل «دراما الموجات» كما يذكـر د. حنورة فى تقـديمه للمسرحية بل هو مجموعة من اللوحات المختلفة التى تعطى فى النهاية صورة متكاملة ، كـل لوحـة فيها بمثابة وحـدة درامية متكاملة بها مدّ وجزر .

وليست تموجات ، فقد تبدأ اللوحـة بالمـد كما فى اللوحـة الأولى ، ثم تتهاوى حتى تصل إلى الجزر ، وهو عكس المألوف فى الدراما التقليدية ، إذ يبدأ فيها الحدث بالتصاعد حتى يصل إلى الذروة . إن «سويلم» يفاجئنا بالذروة ثم يظل يحلل فى حدث هابط وليس صاعدا . لكى ندرك سبب الذروة . ولعل الرابط الوحيد فى هذه اللوحات المتنوعة هو شخصية الراوى الذى يمثله هنا (شهر زاد/العذراء/الرواية) .

والمسرحية لا تكتفى بقص الأحـداث أو التعليق عليها ، وإنما هى تمثل محكمة . تحاكم شهريـار ، والعامـة والعذراء ، والقاضى ، والعبد الأسود مسرور . إنها تضـع الجميع أمـام المحكمة وكل يدلى بشهادته ، والمسرحية من البداية إلى النهاية مرافعة طويلة من محامية وقاضية فى نفس الوقت . ويوضح ذلك أنها لا تشترك ــ بعد اللوحات الأولى ــ فى أى حوار مباشر مع شهر يار . هو يتحدث وهى تستجوب ، وتأتى إجابته ، وكأنها نـابعة من تسـاؤ ل ثار فى داخله ، وهـذا ما يحـدث مع كـل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شخصيات المسرحية ، وكأن الرواية ، شهر زاد كاهنة فى وعى الجميع ، فالسؤال الذى تطرحه هو نفسه الذى يدور بداخلهم ويجيبون عليه . على أن هذه المحاكمة تظهر العدل لكنها لا تقره ولا تنفذه . إنها تحيله إلينا لتنفيذه ، لأنها بالرغم من أنها محامية وقاضية مجنيّ عليها فى نفسى القضية . وإذا انتقلنا إلى الإطار العام ، رأينا أن هذه المحاكمة هى محاكمة للتراث ، للماضى والحاضر . إنها تحاكم الماضى الماثل فى المستقبل ، أو المستقبل الذى يعود بجذوره إلى الماضى .

لذلك تأتى صرختها فى نهاية المسرحية محذرة ومنبهة ، إنها تكشف عن حقيقتها الرامزة المحامية / القاضية / الوطن العذراء :

«جئت إليكم ناصحة .
لا تصمتوا .
لا تتركوا المجنون .
يعبث كل ليلة بسيفه الملعون .
لا تختفوا خلف جدار الصمت تحملون العار
«ثوروا على المجنون» ص ١٣٥ - ١٣٦ .

ولأن المخاطب (الشعب) مازال فى صمته ، فإن النهاية الصارخة للّوحة ، التى تشكل خلفيتها الحزينة هى كلمة (ظلام) تأتى ساخرة قاسية تضغط على الجرح وتنكأه حتى تكون الصرخة المرتقبة . وهذا ما يجعل المسرحية لها رؤية تنبؤية إذا ما عدنا إلى تاريخ كتابتها . ولهذا قد يكون الاختلاف ــ الكبير مع د. حنورة الذى يصف النهاية بأنها تقريرية ومباشرة .. يقول : «انتهت إلى نهاية فيها قدر كبير من المباشرة التى ترضى كل الأطراف» ص ٣٧ ، فالنهاية ليست كذلك لأنها تحمل قدرا كبيرا من السخرية والمرارة (الظلام) والرؤية التنبؤية أيضاً . إنها لا تنتهى مع نهاية المسرحية بل تظل النهاية بداخلنا تحركها وتدفعنا إلى فعل إيجابى . أما كلمات نهاية المسرحية فليست إلا بداية تحريضية للوحة أخرى لم تكتمل بعد من لوحات شهر يار ، قد يكملها المؤلف فى مسرحية أخرى . وقد تكتمل بنا كقراء .

والمسرحية ــ باختصار ــ ترفض الواقع لذا تستمدّ جذورها من التراث ، الذى لا يقبله المؤلف كما هو ، وإنما يعيد تشكيله مع الواقع ، وكأنه يقدم البديل للواقع المرفوض ، ومن هنا تأتى حتمية اختيار شهر يار وشهر زاد وضرورة استلهام التراث الذى يحرض عليه أحمد سويلم ، ولا يخرج عنه فى كل دواوينه ومسرحياته . وكأنه يثبت بالدليل أن قضايانا الحياتية ومشكلاتنا الفنية الجمالية قد تحلّها العودة إلى التراث ، ومحاولة إعادة تشكيله بالصورة المعاصرة المرضية .

جمال نجيب التلاوى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«الحكم قبل المداولة» .. المأساة الساخرة
مسرحية لم ينشرها نجيب سرور

فوزى عبد الحليم

بين الإنسان وعالمه تتفجر مئات الأسئلة تبحث عن إجابات ، لكن ذلك العالم لا يمنحنا الإجابات التى نبحث عنها فى معظم الأحيان . أو قد لا يعطينا الإجابات التى نرضاها ، ومن هنا تبدأ الأزمة . . .

ويبدأ الانفصال عن الواقع والإحساس بالغربة فى عالم يزخر بعلاقات غير مفهومة ورؤى ضبابية ومتناقضات تتحكم فى تحديد شكل الواقع وتلوينه وتعقيده ، وتوزيع الأدوار بين أفراده توزيعا تعسفياً بشكل يفرض على الإنسان أدق تصرفاته اليومية فرضاً جبرياً . ولكن ـ على الرغم من هذا ـ لا تتوقف التساؤلات ولا تتغير طبيعة العلاقة بين الإنسان وعالمه مع تغير موقفه من ذلك العالم ، يلجأ البعض إلى قبول الواقع والرضا والإيمان به بشكل تام بينها يستسلم البعض الآخر له ، فى نفس الوقت الذى يحاول فيه البعض أن يرفض ذلك العالم رفضاً مطلقاً ، وأن يتجاوز ذلك إلى تعرية عالمه ومحاكمته وإظهار الزيف وجوانب الضعف والفساد فيه .

لكن هذه العملية عند نجيب سرور ليست أمراً هيناً فالواقع يقف وقفة عدائية ضد كل من يحاول أن يواجهه وتنقلب محاكمة الفرد للواقع إلى محاكمة الواقع للفرد ، وهى ـ من وجهة نظره ـ محاكمة غير عادلة إذ يصدر فيها الحكم بإلغاء الفرد ومحوه . والحكم يصدر ـ حتى ـ قبل المداولة .

و «الحكم قبل المداولة» عمل مسرحى نشر مؤخراً للمرة الأولى ـ لنجيب سرور ، حاول فيه تعرية واقعه بإلقاء الضوء المباغت على أركانه المظلمة ، وفضح كل الأنظمة والقنوات التى تتحكم فى مصير الفرد ، وتعيث فساداً فى الكيان الإنسانى .

والمسرحية عمل يفتح أمامنا طريقاً جديداً لاكتشاف عالم «نجيب سرور» ـ وكلمة اكتشاف هنا كلمة مجازية ـ يضيف إلينا الكثير عمن وعى فن ذلك الكاتب الكبير .

جاء إعادة اكتشاف «الحكم قبل المداولة» ، ونشرها كعمل فى غاية الأهمية فى تاريخ المسرح المصرى الحديث ، كما جاء أيضاً فى إطار الصحوة المفاجئة ، والاهتمام المتجدد المفاجىء منذ بداية الثمانينيات بمسرح «نجيب سرور» .

وأهمية عودة ظهور هذا النص بعد أن ظل حبيس الإهمال ، أو السهو ، أو النسيان فتتحدد فى أنه يمثل اتجاها جديداً تماماً فى مسرح «نجيب سرور» ، اتجاها ينزع إلى التجريب ، ويقترب كثيراً من «العبث» ، ويؤكد من جديد على نزعة «كافكاوية ربما كانت كامنة فى «نجيب سرور» نفسه ، وإحساسه الزائد بقتامة الواقع وسوداويته ، ورفضه للفوضى التى تمد جناحها على ذلك الواقع ، لتنتزع من أفراده استقرارهم بعبثها اللاجدى .

وتجىء أهمية نشر ذلك العمل أيضاً من أنها تطرح أضواء جديدة على الأدوات الفنية التى شكل بها الكاتب الراحل صياغته لأفكاره ، إذ يتخلى فى هذا العمل عن كثير مما التزم به فى أعماله المسرحية السابقة التى قامت على خصائص الشعر الدرامى والدراما الشعرية ، مثل «ياسين وبهية» و «آه يا ليل يا قمر» و «قولوا لعين الشمس» و «منين أجيب ناس» وهى الأعمال الأربعة الأساسية التى عرف من خلالها المهتمون بالمسرح «نجيب سرور» ، وإلى جانب بعده عن الدراما الشعرية ، فقد ابتعد الكاتب أيضاً فى هذا العمل عن التراث الشعبى المصرى الذى ميّز أعماله السَّابقة ، والذى كان الإطار الفنى لأفكار الكاتب وفلسفته ، إلى جانب استخدامه للتراث التى سُطِرت على أوراق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البردى القديمة استخداما جيداً للإيحاء بتشابك الأزمنة ـ بين الماضى والحاضر ـ أو ذوبان الحدود والفواصل بينهما ، وهو ما يؤدى إلى تجريد الأحداث من زمان معين قد يخل بعرض القضية .

والقضية التى يطرحها نجيب سرور فى هذا العمل قضية قديمة لم تُحسم بعد ـ وهى قضية صالحة للنقاش فى كل الأزمنة وفى كل المجتمعات ـ وهى قضية حرية الفرد كما يطلبها ، ويعمل على إيجادها وتحقيقها ، أملاً ورغبة فى التعايش مع مجتمعه ، وفى حل قضاياه ومشاكله ، وبين الحرية كما يراها المجتمع ، ويوفرها لأفراده . ويصبح الصراع بين المنظورين أمراً متوقعاً يلجأ فيه المجتمع إلى استخدام كافة أسلحته لفرض إرادته بشتى السبل .

ولذلك يقيم نجيب سرور محاكمة بين الطرفين لعرض أبعاد هذه القضية ، مستمداً من معاناته الشخصية دافعاً قوياً لكشف مواطن الضعف والزيْف والقيود التى تفرض على الفرد فى المجتمع الإنسانى ، تحت دعوى الحرية والعدل .

والمكان الذى أوجده الكاتب لإجراء هذه المحاكمة هو (منظر غير محدد الملامح . إنه تيه ، أو غابة فى الليل ، أو صحراء بلا نهاية ، أو سطح كوكب مجهول ، أو عالم مسحور (مسخوط)) .

ثم يقدم (نجيب سرور) فى افتتاحية المسرحية نصّ بردية (اليأس من الحياة) وهى من الشعر المصرى القديم ، قبيل قيام الدولة الوسطى ، أثناء مرحلة التمزق الاجتماعى الطويلة فيما بين الأسرتين السادسة والحادية عشرة ، وهو النص الذى يُعرف على أنه شجار بين إنسان سئم الحياة وبين روحه ويستغل الكاتب هذا النص فى عرض رؤيته الذاتية لعالمه بكل ما يحويه من مشاكل ومتناقضات . وبطل المسرحية شخصية مبهمة الصفات والملامح الخاصة تصلح لأن تكون أى فرد من أفراد أى مجتمع ما . يقدمها الكاتب تحت رمز (س) ، ويخبرنا هذا ال (س) بعزمه على الصمت منذ البداية ، فهو قد فقد الدافع للكلام بعد أن فقد معناه وجد واه :

ـ لمن أتكلم اليوم . . . الأخوة شر ، وأصدقاء اليوم ليسوا جديرين بالحب ، الناس شرهون ، وكل إنسان يغتال متاع جاره ، الرجل المهذب مات ، والصفيق يذهب فى كل مكان .

ولذا يلتزم (س) بالصمت المطبَق منذ البداية ، وهو الموقف الذى فرضه عليه المؤلف ، أحد شخصيات المسرحية ، إذ يقول للكورس :

المؤلف : أنا الذى حكمت عليه بالخرس . . بالصمت الأبدى .
كورس : ولكن ، لماذا ؟
المؤلف : لكى يصبح حراً . . نعم . . إنه الإنسان الوحيد الحرّ على سطح الأرض . . إن الذى يفقد النطق يفقد كل شىء والذى يفقد كل شىء يجب أن يفقد النطق .

لا يمكن لشىء غير الموت أن ينهى حريته إذا ظل مصراً على الصمت . . الصمت والنسيان .

ثم يتم إلقاء القبض على بطل المسرحية للاجريمة محددة اقترفها :

كورس : لحظة يا حضرة الضابط . إننا فقط ومن باب الفضول نحب أن نعرف : لماذا ألقيتم القبض على هذا الشاب ؟
الضابط : لأن لدينا أمراً بالقبض عليه .
كورس : هذا مفهوم ، ولكن ، لماذا كان هناك أمر بالقبض عليه ؟
الضابط : هكذا قررت النيابة العامة .
كورس : هذا أيضاً مفهوم . . بل ومفهوم جداً . . ولكن لماذا قررت النيابة العامة ذلك ؟
الضابط : لا تدسّوا أنوفكم فيما لا يعنيكم .

وتكون تهمة القتل هى الحل الجاهز للتعامل مع (س) . . . هى التهمة والحكم فى آن واحد ، يقول الضابط :

إننى فى الخدمة منذ زمن طويل : وقد نفذت بدقة ألوف الأوامر وألقيت القبض على ألوف المجرمين ولم يحدث مرة خلال سنوات طويلة أن ظهرت براءة أحد ممن ألقيت القبض عليهم أو نجا من العقاب .

وبين الضابط والمحقق ووجبات التعذيب والإهانة يوضح الكاتب الضغوط والعسف الذى يواجه بها الإنسان الأعزل فى مواجهة ـ (السلطات) ـ أياً كانت هذه السلطات ـ التى لا ترضى للفرد إلا بالامتثال لأوامرها باستعمال القوة ـ ولكن عندما تعجز القوة عن ذلك تضطر إلى المناورة :

المحقق : اسمع . . اسمع أيها المواطن المحترم . . لقد خدعك المؤلف . . وخدع الناس جميعاً . . وخدعنى أنا أيضاً . . وخدع هذا الضابط المغناطيسى ، وذلك حين أوحى إليك وإلينا بأنك حر ، إنك لم تختر بنفسك أن تكون حراً ، وإنما اختار المؤلف لك ذلك . وهذا معناه أنه فرض عليك الحرية ، هى إذن حرية مفروضة ، ولا يمكن إلا أن تكون زائفة ، بل هى عبودية مقنعة .

وفى محاكمة البطل التى تستغرق الفصلين الثانى والثالث تتضح رؤية الأبعاد الحقيقية للأحداث ، فالبطل صامت لا تثبت عليه إدانة ، والتهمة غير ثابتة وغير واردة والمحاكمة كلها تحقيق لشكليات يجب تحقيقها للنطق بحكم صدر قبل بداية الجلسات ، من قبل السلطات العليا ، وهى حقيقة يؤكدها (قاضى الوسط) قبل النطق بالحكم مباشرة ، فى مواجهة دفاع قوى عن المتهم من جانب الكورس :

الكورس : إن المحكمة تسجل تأثرها البالغ لمرافعة الكورس ، ولكنها تأسف لعجزها عن تبرئة المتهم ، فقد أصدرت الجهات العليا أمرها ، وما علينا إلا تنفيذ الأوامر .

ARCHIVE
http://Archive.sakhrit.com

وفى هذين الفصلين ينجح نجيب سرور فى تعرية الوضع الإنسانى بأكمله ، وينجح فى تسليط الضوء على كثير من المسلمات الزائفة الموجودة فى هذا الوضع الذى يحاكمه . . وفى سخرية لاذعة يتبادل قضاة الوسط واليمين واليسار ــ وهم رمز للتيارات الموجودة فى أى مجتمع ــ الاتهامات التى تكشف عن تباعد وتفتت القوى السياسية التى لا تجتمع إلا لمحاكمة الفرد ، وفرض الهيمنة عليه ، فقاضى اليمين يتهم قاضى اليسار بولعه بالليالى الحمراء ، ولذلك يفضل اللون الأحمر بينها يتهمه الأخير بولعه بالمخدرات ، ويتهم الإثنان قاضى الوسط بالشذوذ الجنسى ، وبنفس السخرية يتعامل الكاتب مع بعض الأفكار التى بليت من كثرة الترديد والاستعمال :

قاضى اليسار: لا أتصور أن رجلاً مثل جنكيز خان يرتكب الخيانة ؟

قاضى الوسط: لماذا تبدو واثقاً إلى هذا الحد فى ذمة جنكيز ؟

قاضى اليسار: لأنه كان تقدميا .

قاضى الوسط: من ؟ جنكيز تقدمى ؟ كيف ؟

قاضى اليسار: لأن جيوشه كانت تتقدم باستمرار ، ولأنه هو نفسه كان يتقدم الجيش فى جميع الغزوات .

ولا يسلم التاريخ من محاكمة «نجيب سرور» له فهو يرى أن كتب التاريخ ــ كما يقول على لسان الكورس ــ عاجزة عن إثبات أو نفى أى شىء بل إنها تثبت ما يوجب النفى ، وتنفى ما يوجب الإثبات . فرجال التاريخ العظماء صنعتهم وضخمتهم قوى سياسية . . . تهدف إلى تمجيد النظام ، بينما تهدف من خلال تضخيم الخونة والضعفاء إلى هدم نظام آخر .

وفى مسرحية « الحكم قبل المداولة » هذه المأساة الساحرة ، تتصاعد « التراجيديا » إلى ذروتها عندما تتنكر الأم لابنها بطل المسرحية الذى يساق قسراً إلى حبل المشنقة ، وهى تلجأ إلى مواجهة مأساة ابنها بالهروب إلى الضحك أو الجنون ، بينما يتوقف مصير ذلك الإبن على كلمة تنطقها برفض ذلك الواقع أو العمل على تغييره ، ولهذا يستصرخها المؤلف على لسان :

الكورس : سيدتى . يجب أن تكفّى ولو مرة فى العمر عن الضحك والبكاء والغناء والرقص . إن حياة ابنك فى خطر . يجب أن تتكلمى . أن تشبتى براءة ولدك . . ولدك هذا المعذب . الأخرس . إن حياته متوقفة على كلمة . مجرد كلمة .

ولأن هذا العمل يقوم فى المحل الأول على « قالب » المحاكمة . . كان الجدل والمناقشة الذكية الواعية ، هما السمة الأساسية الغالبة على المسرحية . فقلّت الحركة كثيراً ، وزاد الحوار والجدل لمناقشة القضية الأساسية ، وما يتفرع عنها من قضايا أخرى على جانب كبير من الأهمية .

وإذا كانت مسرحية الحكم قبل المداولة هى آخر ما نشر لنجيب سرور ، فإن هذه المسرحية إضاءة أضاءها الكاتب فى حياته ليكشف لنا بها ــ بعد وفاته ــ الجوانب المظلمة من واقعنا المعاصر ، حاملة الدعوة لإعادة استكشافها من جديد .

القاهرة : فوزى عبد الحليم

http://Archivebeta.Sakhrit.com

إطلالة على مسرح الطفل في الكويت "سندريلا.." من الحكاية إلى المسرحية

د. عبد الكريم برشيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مدخل لابد منه . .

مسرح الطفل ، عربيا ، ما زال في بداية الطريق . هذا ليس عيبا . ولكن العيب هو ألاّ يدرك واقعه . وألا يتجاوز ذاته باستمرار .

مسرح الطفل كتابة بلا شك ولكنه قبل ذلك مؤسسة لها هيكلها وفلسفتها وسياستها وبرامجها . وهو لا يقوم الا على أساس وجود تخطيط واسع وشامل . تخطيط يراعي بناء الإنسان العربي جسدا وذوقا وأخلاقا وفكرا ـ يبنيه في المدرسة والبيت والمسرح والملعب والنادي والشارع والحارة . .

في الكويت يعرف مسرح الطفل عصره الذهبي . لقد قدر لي أن أشاهد تجربة ، وأن أعايشها عن قرب . وسأقول فيها رأيي .

في شهر نوفمبر الماضي احتضنت الكويت ندوة علمية مهمة ، موضوعها الأساسي (ثقافة الطفل في المجتمع العربي الحديث) وقد تمت الندوة برعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وضمت مجموعة من الباحثين والمفكرين الذين لهم اتصال مباشر بالطفل . وقد قدمت الندوة مجموعة من الدراسات والأبحاث والتعقيبات والمداخلات والتوصيات .

على هامش الندوة . حضرنا عرضا مسرحيا للطفل . وهو نموذج حي وعلمي للمسرح الذي تباحثنا فيه وناقشناه على امتداد أربعة أيام ـ هذا العرض قدمته مؤسسة البدر للإنتاج الفني على مسرح « كيفان » وذلك على امتداد شهر من الزمن . وقد لاقى العرض نجاحا كبيرا من جمهور الأطفال . وهذا ما يفسر استمرار عرضه شهرا كاملا .

كلمات عن الكتابة المسرحية

« سندريلا هل هي تأليف أم اقتباس أو ترجمة أم إعداد إن الحكاية معروفة ومتداولة في الأدب الغربي . والحكاية ليست في الأصل مسرحية ، وإنما هي مجرد مادة أولية للإبداع الأدبي والفني . هذه الحكاية نسجت عليها قصص ومسرحيات وأفلام وأشعار كثيرة . وبالرغم من أن المنطق واحد فإن الإبداع مختلف لأنه صادر عن ذات أخرى . وكل ذات هي بالأساس أسلوب مغاير ورؤية وموقف . فالسيد حافظ ـ في مسرحية سندريلا ـ أعطانا تركيبا جدليا لتفاعل الذات والموضوع . أعطانا قراءة متميزة وكتابية مغايرة . فهو قد قرأ الحكاية الغربية بعين شرقية . قرأها انطلاقا من مخزونه الثقافي ، ومن وضعه التاريخي والاجتماعي ، ومن إرثه الحضاري العربي الإسلامي . من هنا . نشأ الاختلاف وسط الائتلاف . انطلق مما هو عام وشائع إلى ما هو خاص وشخصي . وابتداء من المعروف القديم ليعطينا المجهول الجديد .

إن المسرحية كتابة جديدة . لأنها ـ أولا ـ تمت بأدوات

معرفية وجمالية مغايرة . ولأنها ــ ثانيا ــ رؤ ية وموقف . موقف من الحكاية الأصل . فالأحداث في الحكاية تنبني على نوع من التطلع الطبقي . . وهو تطلع تعكسه سندريلا التي تخرج من وضع طبقي لتلتحق بآخر . فهي تهرب من فقرها من خلال الزواج بالأمير . وهي بهذا تجد حلا خاصا لمشكل عام . هذا الفعل أو الحدث الخام كيف كانت رؤ ية المؤلف اليه ؟ هل ترجمه ، كما هو بأمانة ؟ . هل حوّره بما يتناسب والحقيقة ؟ ذلك ما سوف نجيب عنه عند تحليلنا للمسرحية . .

« سندريلا » كاحتفال مسرحي . هي في المقام الأول كتابة لفظية . ولكنها ــ إلى جوار ذلك ــ تتعدى الكلمات لتعبّر بكل الأدوات التعبيرية المختلفة . فهي بنية كلية مركبة . لأنها بالأساس عناصر فنية مختلفة . إنها الرسم باللحن والرقص والغناء واللباس والإضاءة و . . الملحقات هذه « اللغة الكل » هي لغة المسرحية . وهي تخاطب الأذن كما تخاطب العين ، وتخاطب الحسّ كما تخاطب العقل . وهي في وظيفتها التعبيرية لا تبخس البعد الجمالي حقه .

شمولية اللغة في المسرحية تنبع أساسا من شمولية الفضاء المسرحي . وهو فضاء مركب . حيث تتداخل العوالم وتتعايش مع بعضها . فهناك هذا التداخل السحرى بين العالم الواقعي/ الطبيعي ، والعالم الأسطوري السحري . كل شيء داخل الفضاء المسرحي ممكن ولا مجال للمحال . فالحيوانات شخصيات حية . تنطق وتفكر وتتفاعل مع الناس وقضاياهم . هذا الفضاء المسرحي هو فضاء سحرى بلا شك . فضاء متحرر من العادى والمعروف . إنه العالم ــ في عجائبيته ــ منظورا إليه بعين طفل .

الموسيقى لها حضور متميز في المسرحية . فهي جزء من اللغة الفضاء . فماذا أضافت ؟ وماذا أعطت ؟ الشيء المؤكد أنها ساهمت في خلق واقع مسرحي مغاير . إن كل ما في المسرحية ينطق . وللنطق مستوياته المختلفة . مستويات تبدأ من الكلمة اللفظ ، لتنتهي إلى الكلمة/الغناء ، وإلى الجملة/اللحن . وبهذا يكون الفرح لحنا ، ويكون الغضب لحنا آخر . يقول « طالب غالي » ، ملحن المقاطع المغناة في المسرحية .

« من خلالها ــ نستطيع أن نوجه أطفالنا ونربيهم التربية الصحيحة . وندخل إلى نفوسهم الفرح . ونركز لديهم القيم الأخلاقية الصادقة . ونغرس في أعماقهم حب الخير والابتعاد عن الشر ، والعمل على مساعدة وحب الآخرين ، والتعايش معهم بمودة واطمئنان ،

إن المؤلف الموسيقى يركز على الدور التهذيبي والتربوي للموسيقى . إن الكتابة اللفظية تبقى ناقصة في غياب الكتابة بالجسد ــ الرقص التعبيري ــ وفي غياب الكتابة بالأشكال والألوان والأحجام والكتل .

بحث في بناء المسرحية

بعد هذا . لابد أن نعرج على المسرحية ــ كبناء معماري ــ أي كحدث متطور ، ومواقف ، وشخصيات . فكيف بنى المؤلف المسرحية ؟

إن الجواب سنحتفظ به إلى ما بعد . لأن الأساس أن نفكك ما قام الكاتب بتركيبه . هذه العملية ــ التحليل/التفكيك ــ هي وحدها الكفيلة بإعطائنا هندسة للمسرحية ومعماريتها الخاصة . إن الحدث المسرحي يولَد وينمو داخل فضاءين اثنين .

- منزل سندريلا ، وهو أيضا بيت الكلب سنور ، والقط مسرور ، والأرنب فرفور
- السوق ، الحارة ، القصر ، الشارع .

فالفضاء الأول يمثل الداخل/البيت/المألوف . أما الفضاء الثاني فهو الخارج/الحارة/العالم الآخر . وبين الفضاءين هناك حوار وتفاعل . فالاختناق داخل البيت/السجن ، هو ما يدفع سندريلا للبحث عن الخلاص في الخارج . هذا الخلاص الذى تجده أولا في المرأة العجوز ــ الحارة ــ ثم بعد ذلك في الأمير المخلص ــ القصر .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولأن سندريلا تعاني الغربة في البيت . ولأنها غير موصولة إلى زوجة أبيها وأختيها ، فقد أوجد لها المؤلف رفاقا من الحيوانات الأليفة والوفية . وبهذا تعوض حب الإنسان بحب الحيوان . . هذه الحيوانات هي جزء من نسيج المسرحية ، ومن عالمها الفنتازي . فهي تساهم في صناعة الحدث . وفي بلورته وتطويره ليسير نحو ما هو خير ونبيل و(إنساني) .

المسرحية/النص/الاحتفال هي بالأساس حكاية . وهي لذلك تحتفظ بكل الأجواء السحرية والعجيبة للحكاية . ولأن الحكاية ــ أية حكاية ــ لا تكون إلا بوجود فعل الحكي ، وأن الحكي/الفعل ، مرتبط بالحاكي/الفاعل ، فقد وجب أن نتساءل .

- هذه الحكاية/الأحداث . من يحكيها ،
- ولمن يحكيها

إن المسرحية خطاب . وكل خطاب لابد له من مرسل ومرُسَل إليه . لذلك فإن حكاية « سندريلا » يحكيها الثلاثي القط ، الكلب ، الأرنب ــ للأطفال الصغار . إنها العالم ،

كما تراه الحيوانات ويتقبله الأطفال . مثل هذا العالم لا يمكن أن يكون إلا مدهشا وغريبا ، وساحرا ، وشفافا .

يحكى الكلب والقط والأرنب عن بنت جميلة . مسكينة وفقيرة . اسمها سندريلا .

وإذا كانت الأحداث في المسرح الكلاسيكي يقدمها عادة الخدم ـ لأنهم أكثر التصاقا بالبيت وبأهله . فإن نفس المهمة تقوم بها الحيوانات الأليفة في المسرحية .

ـ يا أهل الخير والأمل
ـ سنحكي لكم حكاية
ـ كان ياما كان
ـ في يوم من الأيام
ـ والأيام كثيرة .
ـ كانت هناك بنت .
ـ جميلة . .
ـ بنت . .
ـ مسكينة . .
ـ بنت . .
ـ فقيره

لماذا كان وليس يكون ، ألآن ، الزمن العجائبي ، حيث نطق الطير والحيوانات لا يمكن أن يكون إلا الماضي ، أم أن الأمر لا يتعدّى أن يكون وسيلة من وسائل التغريب ـ حيث العبرة في المحتوى وليس في الحكاية .

تشريح جسد النص المسرحي

عملية التحليل تبدأ من رد الكل إلى الأجزاء . أيّ إلى العناصر/المشاهد ـ من أن المسرحية لا تشير إلى المشاهد ولا تعطيها أرقا ولا أرقاما . ولا ترسم لها حدودا .

المشهد الأول : وهو عبارة عن استهلال أو مدخل . وفيه تقدم لنا الحيوانات نفسها . من خلال الحركات السريعة والألعاب البهلوانية والغناء . كما تقدم لنا بطلة الحكاية .

المشهد الثاني : زوجة الأب مع ابنتيها ـ فهيمة ولئيمة ـ وهن يبحثن عن سندريلا .

هذا البحث يكشف عن حقيقة أساسية . وهي أن سندريلا هي خادمة البيت . إن دورها هو أن تلبى الطلبات الحمقاء والبلهاء للأختين المدللتين .

المشهد الثالث : سندريلا في السوق . تحمل سلتها بيدها ومعها نصف دينار . لوحة غنائية (يتغزل) فيها البائعون بسلعهم المختلفة . تضيع منها الورقة النقدية . فهل تملك سندريلا أن تعود الى البيت وسلتها فارغة . ولأنها ابنة المرحوم عبد الله الأمين ـ حارس السوق قديما ـ فإن كل التجار يعطونها ما تريد . بعد ذلك يأتي طفل . وهو يحمل الورقة النقدية . لقد عثر عليها . والأمانة تقتضى أن ترد الأشياء إلى اهلها .

المشهد الرابع : في البيت . حيث طلبات الأختين لا تنتهى ، وحيث لا تملك سندريلا سوى أن تجيب . حاضر . . حاضر . . حاضر ، وكل هذا في إيقاع تصاعدى عنيف وسريع (حتى تتداخل الأصوات . . وتسقط سندريلا في قلب وسط المسرح)

المشهد الخامس : سندريلا ـ وحدها مع الأرنب فرفور ، والكلب سنور ، والقط مسرور ، يعبرون عن حبهم لها . وعن استعدادهم لمساعدتها ، ووقوفهم إلى جوارها في غربتها مع ـ الإنسان .

« إن الإنسان يتعب الإنسان
يا ليت الإنسان يحب
ويخدم الإنسان . . »

هذا الاقتراب منها يغضب زوجة الأب . فتهدد بأكل الأرنب وقطع ذيل الكلب ، وسلخ القط .

المشهد السادس : في المستوى الأعلى يظهر أمير البلاد مع وزيره . وهو يحدثه عن سأمه . فالقصص والحكايات لم تعد تسليه كما كانت . ولم يعد يرضيه سوى أن يسمع غناء الشعب . وحتى تتحقق له هذه الرغبة . يقترح عليه الوزير أن يتزوج . وفعلا يأخذ بالاقتراح . ويقرر أن تكون له زوجة من الشعب . ويعلن عن شروطه . وهي أن تكون الزوجة مؤدبة وجميلة ، ولا يهم بعد ذلك . إن كانت بنت أغنى الأغنياء أو أفقر الفقراء

المشهد السابع : المنادى ـ في الأسواق والطرقات ـ وهو يدعو الناس للحضور إلى قصر الأمير ـ وذلك حتى يختار من بنات البلاد زوجة له .

المشهد الثامن : القط والأرنب والكلب وهم يناقشون مسألة ملاقاة الأمير من أجل أن ينصحوه بأن يتزوج سندريلا .

المشهد التاسع : زوجة الأب مع ابنتيها ـ فهيمة ولئيمة ـ يناقش مسألة الذهاب إلى السوق من أجل شراء قماش وأحذية . وذلك استعدادا للحفل المنتظر إقامته في بلاط الأمير . يخرجن . على أساس أن البيت في حراسة الحيوانات .

المشهد العاشر : في غياب الجميع عن البيت ـ يتسلل فرفور وسنور ومسرور إلى القصر . يعرضون على الأمير أن يتزوج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بأجمل بنت وأطيب بنت . والتى ليست بنت أمير من الأمراء ولا وزير من الوزراء . يغضب الوزير لهذا الاقتراح ــ الحيوانى ــ لأنه لا يعقل أبدا أن يتزوج الأمير . وممن ، من امرأة ترشحها الحيوانات . لهذا ينادى على الحراس وهو فى حالة غضب . فتفرّ الحيوانات . من غير أن تجد الفرصة لتطلع الأمير على اسم الزوجة المقترحة .

المشهد الحادي عشر : يعود المنادى ليؤكد الدعوة لأهل المدينة . وذلك من أجل أن يحضروا إلى قصر الأمير يوم الخميس . وبهذا النداء ينتهى الفصل الأول من المسرحية .

تشريح جسد النص المسرحى

الفصل الثانى : وسنقسمه أيضا إلى مشاهد . وذلك حتى نضع اليد على بنيته . هذه البنية التى تتفق وتختلف عن بنية الفصل الأول . فالفصل الثانى فيه شىء من التركيب ، لأنه يعتمد على تكسير الخطّ الكرونولوجى للأحداث . فهناك تداخل متعمد للزمن ، وبالتالي للأحداث ولترتيبها .

المشهد الأول : فى قصر الأمير ، وقد حضر كل أهل المدينة إلا سندريلا . القط والكلب والأرنب يتأسفون لحظها التعس . لأنها لم تجد فستانا جديداً ، ولاحذاءً جميلا ، ولا حقيبة . يحكون لنا ــ من خلال مشهد تذكرى ــ فلاش باك ــ عن سندريلا . وعن لقائها العجيب بالمرأة العجوز أم الخير .

المشهد الثانى : سندريلا وسط الطريق وهى تغنى وتهدهد أحلامها المقموعة . تصادفها امرأة عجوز تشكو لها الجوع والعطش . فتعطيها سندريلا كل ما كان معها ، وتعطيها الطعام الذى كانت ستعود به إلى البيت .

المشهد الثالث : وهو حكاية داخل حكاية . حكاية الراعى الذى تعود أن يكذب على الناس فيصدقوه فى كذبه . ثم حدث بعد ذلك أن كان صادقاً فكذبوه فى صدقه . هذه الحكاية/ الأمثولة ، تسوقها المسرحية تمجيدا للصدق وذما للكذب ــ مهما كان المبرر ــ لهذا تقرر سندريلا أن تخبر زوجة أبيها بحقيقة الطعام الذى أعطته للعجوز ، وليقع بعد ذلك ما يقع . قبل أن تختفى العجوز أم الخير تخبر سندريلا بأنها تملك أن تحضر إليها بمجرد ذكر اسمها .

المشهد الرابع : سندريلا مع حيواناتها الوفية . حديث عن أم الخير التى كانت هنا منذ حين . تصبح كلمة الخير لازمة تعزف عليها مجموعة من الحيوانات تمجد الخير .

المشهد الخامس : استعداد الأم والبنتين للذهاب إلى الحفل . ووقوع خصومات صبيانية بينهما عن أيهما تكونا الأولى ، وتساعدها سندريلا على ارتداء ملابسها وتخرج زوجة أبيها بصحبة بنتيها .

المشهد السادس : سندريلا وحدها فى البيت : تكشف عن رغبتها ــ من خلال أغنية ــ للذهاب إلى الحفل . فجأة تتذكر اسم المرأة العجوز ، فتنادى : « يا أم الخير تعالى ــ تعالى فتخرج لها المرأة . جاءت لترد الجميل بما هو أجمل منه . وتعطيها فستانا جميلاً وحذاء وعربة ، وتحول حيواناتها إلى خيول تجر العربة وقبل أن تختفى العجوز ، تشترط على سندريلا أن تعود إلى البيت قبل منتصف الليل .

المشهد السابع : تقف الخيول بباب القصر . وتدخل سندريلا فيشهق الجميع لرؤيتها ، ويراقصها الأمير فى إعجاب بها . وعندما (تدق الساعة الثانية عشر . تجرى سندريلا ، وتترك الحذاء خلفها على الأرض ويجد الأمير الحذاء) .

المشهد الثامن : الأمير يطوف بالحذاء على المدعوات . فتدعى كل واحدة بأنها صاحبته . وينتهى المشهد بأغنية عن الحذاء ، والبحث عن صاحبة الحذاء الجميل .

المشهد التاسع : سندريلا وهى فى ملابسها الممزقة . تدخل زوجة الأب بصحبة ابنتيها ليجدن سندريلا نائمة .

المشهد العاشر : الأمير فى قصره وهو فى حالة حزن . يأمر وزير بأن يمر على البيوت فى المدينة من أجل ان يبحث له عن صاحبة الحذاء . ويتولى جنديان هذه المهمة . فيطرقان الأبواب بابا وراء باب ــ وينتهى بهما البحث إلى بيت سندريلا . فتعمل زوجة الأب على إخفائها . ولا تظهر غير ابنتيها تحاول البنتان ارتداء الحذاء فلا تفلحان .

المشهد الحادى عشر : يخرج الجنديان . ولكنهما بعد لحظات يعودان . لقد أحسّا بالظمأ . لذلك جاءا يطلبان الماء . وبشكل آلى تنادى زوجة الأب على سندريلا ، تنادى عليها لأنها خادمة البيت . ولأنها هى من ينفذ الأوامر ، ويلبى الرغبات ! .

ــ سندريلا . . أحضرى كأس ماء .

فتحضر سندريلا . ويكتشف وجودها الحارسان . وتجرب الحذاء ، فيكون على مقاسها .

وقفة عند نهايات المسرحية

إن رؤية الكاتب وفلسفته غالبا ما تظهر فى ختام المسرحية . فهو يجمع الخيوط المتناثرة ليعطينا خطابا معينا فقد كنا على طول المسرحية نلتقى بشذرات أخلاقية عن الصدق والأمانة والخير والإحسان ورد الجميل . ولكن ، الآن ، وقد بلغنا النهاية فإن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأمر يختلف . فالموقف ملزم بأن يعطينا موقفا فكريا واضحا . فهو قد أثار قضية خطيرة جدا . فقد أخرج الجنىّ من قمقمه، وعليه أن يرده إلى حيث كـان ، وإلا انقلب السحر عـلى الساحر . هـل تنتهى المسرحيـة (بالتبـات والنبات) كـما فى الحكاية ــ فتكذب بذلك عن الواقع والحقيقة وعن الأطفال . هل تصور الأمر بهذه السهولة والبساطة فتكون بذلك تحريضا على الحلم والارتخاء والمثالية السلبية .

إن الموقف يقف أمام أكثر من نهاية واحدة . وقد قدم لنا كل هذه النهايات داخل النص . وعلى المخرج بعد ذلك أن يختار . ويختار الأصدق أو الأنجح .

النهاية الأولى المقترحة : وتتلخص فى زواج سندريلا بالأمير . أى أن تكون المسرحية نسخة من الحكاية تبتدىء كما تبتدىء وتنتهى كما تنتهى ، من غير تدخل من الكاتب ولو تم هذا كانت المسرحية مع الهروب الرومانسى . تزرع فى الطفل أحلام اليقظة . وتجعل الحل مرتبطا بالانتظار . انتظار الفارس المخلص . وهذا ما ليس فى المسرحية .

النهاية الثانية المقترحة : وقد أوردها الكاتب فى آخر النص ، ولكن المخرج لم يأخذ بها لأنها متطرفة فى واقعيتها ، وهى بذلك كانت تمارس على الطفل عدوانية مقلقة ، وتتلخص هذه النهاية فى أن تجرب سندريلا الحذاء لتجده فى غير مقاسها مع أنها تؤكد للجميع العكس ، وتصرّ على ذلك بكل قوتها : (لا . . الحذاء حذائى . . حذائى وتبكى . ثم نهاية المسرحية . شىء مؤكد أن هذه النهاية لا تتناسب مع تلك البداية . فهذه الواقعية المتطرفة لا يمكن أن تستقيم مع شاعرية« المسرحية/الكل» ، ولا مع نزعة المسرحية لاستخدام العجائب وطبيعتها الغريبة عن طبيعة الأحلام .

النهاية الثالثة المقترحة : وهى أن تكون مسألة اللقاء الأخير ــ بين سندريلا والأمير مجرد حلم فقط . حلم الأمير ، وحلم سندريلا كذلك . بعد الحلم يقرر الأمير أن ينزل بنفسه للشعب للبحث عن صاحبة الحذاء .

وأعتقد أن الحلم ــ مسرحيا ، وسينمائيا ، وروائيا ــ حيلة فنية مستهلكة ومتجاوزة ، لذلك ابتعدت عنه المسرحية . وقد تبنت نهاية مغايرة فيها شىء من الواقع وشىء من المثال . فيها نزول فى مقابل صعود . نزول أمير وصعود سندريلا . فيها خلاص الفرد وخلاص الجماعة . أى أن سندريلا تشترط ألا تصعد وحدها . ولكن أن يكون ذلك برفقة الآخرين . كما اشترطت أن تزف للأمير فى أزيائها التى تعكس فقرها وحقيقتها . أى من غير حـذاء سحرى ، ولا عـربة ، ولا خيول .

كلمات عن الإخراج المسرحى

الإخراج كتابة ثانية للنص . إنه كتابة ما لم يكتبه الكاتب . وهو بهذا يكون استنطاقا للصامت فى المسرحية ، وتجسيدا للمعنوى ، وتحريكا لما هو ثابت . وهو بتعبير آخر حفريات أركيولوجية ، فى وعى ولا وعى الكاتب والكتابة معا . الإخراج الجيد لا يكتب من خارج النص . ولكن من داخله . أى أنه يوجد لغته ، ومضمونه ، ومفرداته ، المنظورة والمسموعة ــ من جوف المفردات اللفظية .

ولعل أول شروط الإخراج هو أن يمتد حبل الحوار بين المخرج والنص . وهو حوار جدلى يقوم على التقابل والتضاد ، وتفاعل السلب والإيجاب . وبهذا يقرأ المخرج النص ويكتبه . يقرأ رموزا على الورق ، ثم يكتبه على الفضاء ، أو داخله ، يكتبه بالممثل والحركة ، واللون ، والضوء ، واللباس ، والشكل ، والحجم ، والكتلة . ولقد نجح المخرج منصور المنصور فى أن يتمثل النص تمثلاً سليما . ذلك لأنه أعطانا وحدة « كتابية » يذوب فيها المؤلف والمخرج معا ولا نعود نبصر أمامنا إلا المسرحية .

لقد عمد الإخراج إلى أن يصنع واقعا جديدا . فيه شىء من الحلم ، وشىء من الواقع وبذلك فقد وظف كل الأدوات الفنية . وذلك من أجل أن يجسد هذا العالم الطفولى الشفاف .

ويبقى أن نسجل أن المشاهد الواقعية كانت أقل نجاحا من المشاهد الفنتازية فما السبب فى ذلك . هل يرجع ذلك إلى طبيعة الطفل ؟ أم إلى طبيعة الكتابتين النصّية والإخراجية ؟ لقد كانت مشاهد الأمير جادة وجافة ــ فى جو شفاف وغير جاد ــ كانت واقعية فى فضاء غير واقعى . ولعل هذا ما جعل تلك المشاهد أقل حرارة من المشاهد الأخرى .

الأخراج الجيد يبدأً من اختيار النص الجيد . وفى هذا كان منصور المنصور موفقا . ثم إن هناك شيئا آخر ــ قد لا نعيره ما يستحق من اهتمام ــ وهو مسألة توزيع الأدوار . توزيعا حقيقيا وعادلا . إن الأساس سواء فى الحياة أو المسرح ــ هو أن يكون الرجل المناسب فى الدور المناسب أو فى الوظيفة المناسبة ، وبهذا تسير المسرحية/ الحياة نحو الاكتمال والنجاح . مرة أخرى نسأل . هل كان المخرج موفقا فى توزيع الأدوار ؟ هذا ما سوف نجيب عنه عند حديثنا عن الممثلين .

الديكور : يمكن أن نسجل أن مصمم الديكور كان ذكيا .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لأنه تنبه إلى ما تنبه إليه الإخراج . وهو بنية النصّ القائمة على جدلية الأعلى والأسفل . لذلك فقد أوجد مستويين مكانيين . الأول مرتفع ، والثانى منخفض . فهناك إذن حوار مكانى يوازى حوار الشخصيات . وسندريلا فى الأسفل تتطلع إلى الأعلى . والأمير فى الأعلى يطل على الأسفل وبين المستويين تنتصب سلالم تربط بينهما .

كثيرا ما يكون الديكور مجرد كتلة ثابتة . كتلة صمّاء وخرساء . لا تقول شيئا ولا تشير إلى شىء . وبذلك يصبح خلفية غريبة . عن الممثل والجمهور معا . وبالنسبة للديكور فى مسرحية (سندريلا) هل أدى دورا معينا . وإن كان كذلك . فما هذا الدور ؟ .

نعرف أن المسرحية عبارة عن مشاهد عديدة . وهى بذلك انتقال سريع داخل المكان والزمان . الشىء الذى جعل الديكور يعطى الإطار الحقيقى للمكان ، وللوضعية الاجتماعية التى يمثلها . فالديكور المسرحى ثوابت ومتغيرات . وأن القطع السيوغرافية المتغيرة هى التى تغير المناظر ، الحارة ، القصر ، السوق ، الشارع .

الملابس/الماكياج : يقول المثل الفرنسى . اللباس لا يصنع الراهب . ولكنه مسرحيا يصنعه . أو يساهم فى صنعه ، مصممّ الملابس فى المسرحية مطالب بأن يوجد اللباس المناسب للدور المناسب . فهل أعطتنا رجاء البدر الشخصية فى اللباس . هل أعطتنا النفسية والذهنية والوضع الاجتماعى والانتماء الزمنى والمكانى للشخصيات .

إن الزمن فى المسرحية غير محدد . والمكان أيضا . فالأحداث تدور فى مدينة غريبة . مدينة تقع على الحدود بين الكائن والممكن والمحال وبذلك جاءت الملابس تركيبا للواقعية والفنتازية ، إنها اجتهاد يقوم على المزج بين المعروف والمجهول . بين ما هو محسوس وملموس وما هو متخيل .

جماليا . كان اللباس مقنعا ومنسجما مع الجو العام للمسرحية . فهو أيضا يقوم على جدلية الأعلى والأسفل . كما أنه يضم كل الألوان التى لها علاقة حميمة بعين الطفل ، تلك العين الظمأى إلى الألوان الصارخة والأشكال الغريبة .

الماكياج فى المسرح : قد يكون تلوينا داخليا . وقد يكون مجرد أصباغ خارجية . ولا يكون الماكياج ناجحا إلا عندما يكون منسجما مع الألوان النفسية الداخلية . أى أن يكون استجابة للتلوين النفسى الباطنى . وذلك حتى يعكس حسيا الطهارة والبراءة أو القبح والحقد والإجرام . فمسرح الطفل لا يمكن أن يقوم بدون ماكياج .

هناك مسرحيات عديدة لا شىء فيها سوى الماكياج ، والملابس لا شىء غير أصباغ صارخة على الوجه . فالأنف مكور أحمر . والشفاه كذلك . وكل شىء فى الوجه مرسوم بعشوائية مقصودة . كل ذلك من أجل ابتزاز الضحك من الجمهور . فالمهم هو دغدغة عين الطفل ، ولو عن طريق ارتداء الملابس بالمقلوب ، ووضع الطراطير على الرأس ، وانتعال الأخذية العملاقة .

لقد كان الماكياج فى المسرحية رصينا . فقد أعطى الحيوانات حقها . وأعطى الشخصيات ما تحتاجه بدون مبالغة .

وعن التمثيل . ماذا يمكن أن نقول :

الملاحظة الأولى : هى أن بهذا العمل المسرحى طاقات فنية مهمة . فهناك اقتناع داخلى لدى الممثلين بما يفعلون . اقتناع بالمسرح ــ مسرح الطفل وبالمسرحية ــ سندريلا ، يترجم هذا الاقتناع الحرارة التى تودى بها المسرحية . تلك الحرارة التى تجلت بشكل واضح فى تلقائية التمثيل ، وعفويته ، وفى حيويته وصدقه .

لقد تألقت أسماء فى الأداء ــ سواء بين الممثلين الأطفال أو الممثلين الضيوف ــ فسندريلا « هدى حسين » كانت بحق سندريلا . فالممثلة هى الشخصية . إنها هى فى كل شىء ــ فى الكليات والجزئيات ــ فى رقّتها وطيبتها . فى فقرها وغربتها وبراءتها وحسنها وآلامها وآمالها . أما ثنائى الأختين ــ لئيمة وفهيمة ــ فقد تعاطف معه الأطفال الصغار ، مع أنه يمثل الجانب المضاد للبطلة سندريلا . هذا الثنائى يشكله « سحر حسين » و « انتصار الشرّاح » . الأولى رفيعة والثانية بدينة . وهما بذلك على خلاف مادى جسدى مع بعضهما . كما أنهما على خلاف نفسى سلوكى . فالثنائى يعتمد على المبالغة فى الأداء ، وعلى التعبير بالإيماءات والحركات الفاقعة . هذه الكاريكاتورية مطلوبة لذاتها لأنها تعطى للشر صورة مكبرة ومشوهة . أما الأم « أسمهان توفيق » فقد جسدت حيرتها بين ابنتيها وغفلتها ، وقبحها ، ونباهة سندريلا وجمالها . أما الأمير « حسين المنصور » فقد قدم لنا نموذجا للأمير/الموديل . الأمير المعروف وقد قدمه بشكل واقعى . فى الوقت الذى كان عليه أن يقدمه بشكل فنتازى وذلك حتى يكون منسجما مع الجو العام للمسرحية . وما قيل عن الأمير ينطبق تماما على الوزير « حسين البدر » لأنه أيضا كان جادا فى أجواء مرحة وشفافة .

ثلاثى الحيوانات الصغيرة كان مرحا ، حيّا وراقصا . تخضع تحركاته لخطة كوريغرفية بديعة .

هذه إذن . هى مسرحية « سندريلا » مجهود جاد وطيب . يعكس اهتمام الإنسان العربى فى الكويت بأجياله القادمة .

ويبقى أن الذين ساهموا فى إنجاز هذا العمل الفنى ، من قريب أو بعيد ، أكثر من أن تستوعبهم هذه الدراسة . إن المسرح عمل جماعى ، جوانبه الخفية أكبر من جوانبه الظاهرة . والعاملون فى الظل . لا يقلون خطورة عن العاملين فى الضوء . فتحية لكل التقنيين المسرحيين الذين يشتغلون فى صمت .

المغرب : عبد الكريم برشيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرح المصري

الأزمة.. والانفراج.. والحقيقة!

سامي خشبة*

لم يشهد مسرحنا المصرى موقفا ، أو وضعا كهذا الذى يشهده - يعيشه - الآن . أنا أتحدث عن المسرح ، المسرح : فن العرض الدرامى المتكامل فوق المنصة المحكومة بامتلاء الفراغ بأجساد الممثلين وحركاتها وكلماتها ، وبالأضواء والموسيقى والألوان . . . وبالمعانى . . . وبالرغبة فى الاشتباك مع الحياة ونقدها والحلم بحياة أفضل .

عبورا فوق اختلافات نظرية كثيرة ، وتلخيصا لأهم ما اتفقت عليه ، نعرف أن المؤلف ، والمخرج ، والممثل ، هم العمد الأساسية لقيام صرح متين لهذا الفن . هذا إذا تحدثنا بلغة النقد « المطلق » وحدها . وقد يصح هذا الحديث ، ويكون كافيا بالنسبة لأى نوع من أنواع التعبير الفنى ، إلا فنون المسرح . العامود الرابع ، الذى لا يستطيع النقد المطلق أن يدرسه ، ولا أن يدرك كل أبعاد مغزاه وأهميته ، هو الجمهور .

لا أعنى بكلمة « الجمهور » ما كان يعنيه ناقد تقليدى من القرن الماضى (فرانسيسك سارسى) حين أكد ضرورة وجود « ولو متفرج واحد . . ولو جلالة الملك بمفرده ! » . . والمدهش أن نفس المعنى هو الذى عناه أيضا فنان مسرحى معاصر عظيم (بيتربروك) حين تحدث عن أن المسرح : ممثل يتحرك فوق مساحة خالية أمام جمهور . ولا أقصد بأهمية « الجمهور » التكامل النظرى لفكرة العرض المسرحى ، إنما أعنى « فاعلية » الجمهور ، وفعله فى « الفن المسرحى » : وبذلك ينبغى أن أوضح ، أننى أتحدث عن « الجمهور » الموجود (احتمالا) داخل صالة العرض المسرحى ، أو خارجها ؛ الجمهور الذى يتردد على المسرح (أى مسرح) وذلك الذى لا يذهب ، لم ولن يذهب ، إلى المسرح أبدا ؛ الجمهور الذى يعرف بوجود - أو بشروط - فن مسرحى ، وذلك الذى لا يعرف وقد لا يعنيه أن يعرف بوجود ولا بشروط وجود مثل هذا الفن أصلا . هذا الجمهور - إذن - بفاعليته إيجابا وسلبا ، هو العامود الرابع البالغ الأهمية لبث الحياة فى الوجود الهامد للفن المسرحى فى مجتمع ما ، لأن « الجمهور » عندى ، ليس مجرد « النظارة » مثلما فسره سارسى قبل مائة عام أو أكثر ، ومثلما لابد أن نفهم من تفسير بروك وتلامذته فى عصرنا هذا . . الجمهور عندى ، هو « البيئة الاجتماعية ــ الثقافية » التى توجد الفن المسرحى على غرار تصوراتها ومثلها ، وتحفظه وتطوره « على عينها » ، طبقا لمثلها الجمالية والفكرية الخاصة ، وترسل إليه « مندوبيها » فى شكل نظارة متفرجين ، لكى يمهروا « النموذج » المطلوب ، حال ظهوره الفعلى فوق المنصة ، بالخاتم - أو بالتوقيع - النهائى للجمهور ، أى للمجتمع - أو البيئة الاجتماعية/الثقافية العامة - التى صدر عنها بوصفها « المصدر الأصلى » لكل « السلطة » : فى الفن ، كما فى الاقتصاد أو السياسة - فكما أن الناس يحصلون على الحكم الذى يستحقونه ، فإنهم يحصلون أيضا على الفن الذى لا يمكنهم أن يصنعوا غيره . .

***

أبدأ بتوصيف الموقف - أو الوضع - الذى يعيشه الآن

مسرحنا ـ وسأسمح لنفسى بالدخول من باب ضيق وخاص .

لم يحدث من قبل أبدا ، أن كانت لدينا ـ أو لدى مسرحنا ـ هذه الوفرة العظيمة من المؤلفات المسرحية ـ من أعمال الأجيال الثلاثة الحية الآن من كتاب المسرح المصرى (وهى فى الحقيقة أربعة أجيال إذا اعتبرنا توفيق الحكيم وحده ، جيلا كاملا) ومن أعمال من سبقوهم زمانا أو سبقونا كلنا إلى الرحيل (!) .. ولم يحدث أبدا أن كانت لدى مسرحنا كل هذه الوفرة العظيمة من مخرجى المسرح (والفنيين المسرحيين) الدارسين والذين لا يمكن إنكار علمهم ولا الاستخفاف بمواهبهم ولا بملكاتهم وإدراكهم لكل من الجانبين ، الحرفى ، والشاعرى الهامين لفن العرض المسرحى ..

ولم يحدث أبدا أن كانت لدى مسرحنا كل هذه الوفرة العظيمة من الممثلين المجيدين ، الذين يسهل الزعم بإجماع ـ بأن بعضهم يمكلون قدرات وملكات فذة ـ أداءً وحضوراً وتمكناً متحكما من أدوات الصنعة ومن « محسنات » الموهبة الأصيلة ..

ولم يحدث أبدا أن كانت لدى مسرحنا ، مكتبات بالعربية ـ غنية بكل هذه النصوص المطبوعة وكتب النقد ودراسات أصول الحرفة بجوانبها العديدة وطبقاتها المتراكبة ، والقواميس .. بل أن المعهد العالى للفنون المسرحية ، الذى أعتقد أنه أحد أقدم مؤسسات التعليم الفنى العالية فى بلادنا ـ إن لم يكن أقدمها ـ يدفع إلى « السوق » كل عام بأكثر من ثلاثمائة « خريج » من أقسامه العديدة (التمثيل ، والإخراج ، والديكور .. إلخ) .. بعد أن يكونوا قد قرأوا وتعلموا وكتبوا أبحاثا وناقشوا أساتذة أقدم وأكثر خبرة وأخرجوا مسرحيات ومثلوها وناقشتها ثم أجازتها لجنة من هؤلاء الأساتذة فى مهرجان سنوى يشهد بإمكانيات فى فنون العرض ، « محترمة » و « راقية » . ويكفى ـ مادام الكلام قد أخذنا إلى هذا الحد ـ أن نتذكر أن جامعاتنا ـ تُنتج كل عام عدة آلاف من خريجى « الأقسام » التى تدرس فنون الدراما الأجنبية والعربية (وهؤلاء إن لم يكونوا مؤلفين أو نقاداً محتملين ، فلا أقل من أن يكونوا جمهوراً ـ نظارة وبيئة سويا (!) محتملا ناهيك عن بقية الخريجين من الأقسام والكليات والمعاهد الأخرى ، وهم فى مجموعهم لا يقلون سنويا عن قرابة مليون ، وربما أكثر ..

لم يحدث إذن ، أن امتلك « مسرحنا » هذه الإمكانيات الإنتاجية الضخمة فعلا ، فى التأليف والإخراج والتمثيل والفنون المصاحبة الأخرى .. وحتى فى احتمالات الجمهور ..

ومع ذلك فإن أحد لا يستطيع أن يمارى فى أن ثمة « أزمة » مميتة يعيشها المسرح المصرى الآن ، أو أن ثمة « شعورا » بوجود هذه « الأزمة » .. وأنا أضع كلمة « الأزمة » بين هذه الأقواس الصغيرة المحاصرة ، لأننى لم أعد « أحب » هذه الكلمة لفرط ابتذالها بمناسبة ودون مناسبة ...

***

سأجعل المدخل الضيق أكثر ضيقاً .

لو تأملنا « وضع » المسرح المصرى فى السنوات الخمس الأخيرة ، التى بلغ فيها الشعور بالأزمة أقصاه ، منذ توقفت تقريبا غالبية مسارح الدولة عن العمل ، بالهدم أو الاحتراق أو البيع أو الترميم المتطاول كاننا نبنى الهرم الأكبر من جديد فلا عمل إلا مع « الفيضان » .. لو أننا تأملنا وضع مسرحنا خلال هذه السنوات ، لتحول السؤال عن أسباب « الشعور بالأزمة » أو عن أسباب الأزمة ، إلى ما يشبه اللغز ...

عن التأليف (سنكتفى فى التفاصيل به) نستطيع أن نقول : صحيح أن رشاد رشدى ومحمود دياب وميخائيل رومان ونجيب سرور قد رحلوا من عالمنا ، ولكن أعمالهم باقية ـ وما تزال أصيلة أو جذابة بشهادة المسرحيين فى الأقاليم الذين لم يكفوا عن إخراج أشياء منها كل عام ... وبشهادة « جماعة المسرح المتجول » القابع فى وسط القاهرة ينافح عن قضية المسرح كأنها أسطورة وكأنه كائن ـ هو الآخر ـ أسطورى ينتمى لعصر غامض مخيف وجذاب وقديم ..

ولكن صحيح أيضا ، أن عبد الرحمن الشرقاوى ونعمان عاشور وسعد الدين وهبة ويوسف ادريس وألفريد فرج (الذى يعيش فى منفى اختيارى لا يشكك أحد فى وجاهة أسبابه وإن لم يكن باستطاعة أحد أن يقبلها على علاتها) مايزالون بحمد الله ـ بعافية ، ويكتبون .. وقد يمكن الاختلاف حول القيمة الفنية أو الفكرية (أو القيمة الفنوفكرية) لأعمالهم الأخيرة .. ولكنه اختلاف ـ إذا حدث ـ لا شك سيكون اختلافا رفيعا يفيد كل أطرافه فائدة محققة من كل جانب ومن كل نوع ..

وصحيح أيضا أن « فارسا » واحدا من ذلك الجيل الأوسط ، قصير العمل مجيد الأثر ـ كأخيل الألياذة ـ مايزال يتمتع ـ بحمد الله وغارت عيون الحاسدين ـ بالصحة والقدرة على التنوع فى إنتاجه ، هو على سالم ، الذى أصدر كتابين خلال أقل من ستة عشر شهرا يضمان خمس مسرحيات (أربعة قصيرة ، وواحدة طويلة) ويكفلان إقامة نصف « موسم » وحدهما ...

وصحيح أيضا أن ثمة « موجة » كاملة من المؤلفين ، تضم

http://Archivebeta.Sakhrit.com

عدداً غفيراً ظهرت فى خلال السنوات نفسها ، نستطيع أن نتذكر منهم ، محفوظ عبد الرحمن وشوقى خميس ويسرى الجندى ومحمد أبو العلا السلاموني ورأفت الدويرى وسمير سرحان وعبد العزيز حمودة ومحمد عنانى وفوزى فهمى ووحيد حامد وغيرهم وغيرهم . . (وفى عددنا هذا من « إبداع » كتابات لعدد منهم ، بعضهم أسماء جديدة تماما ، تشير إلى أن الكتابة المسرحية الجيدة والمشحونة ، لم تعد حرفة ذات مهارات سرية بالنسبة للكثيرين المجهولين) . . ويضاف إلى هؤلاء - من المعروفين - كتاب للقصة أو الرواية ، وشعراء ، أنتج بعضهم مسرحيات كثيرة ، وعرض لبعضهم العمل أو العملان ، يقف على رأس هؤلاء - ممن أثاروا الانتباه الشديد ويتوقع منهم الكثير ، فتحية العسال وعبد الله الطوخى ومحمد سلماوى . .

إننا نستطيع أن نمضى فى تسجيل أسماء عشرات من المخرجين ومصممى الديكور والأزياء ومساعدى المخرجين و « الماكييرين » ومؤلفى موسيقى المسرح وفنيى الإضاءة ومديرى المنصات ، وإذا أضفنا الجنود المجهولين من عمال الخشبة - الذين لا يمكن أن يتصور أى عرض مسرحى بأى مستوى دونهم - حصلنا على جيش كامل وكبير العدد من « صناع المسرح » . .

هو لغز إذن أو يكاد : أن يكون لدى مسرحنا كل هذه الثروة الابداعية والمعرفية والعملية التى تراكمت عبر السنين ولم يملك مسرحنا مثيلها فى يوم ما ثم يكون المسرح فى أزمة ، ويتزايد الشعور بالأزمة شهراً بعد شهر ، وموسما مفقودا بعد موسم مفقود ، ورغم العروض « الجيدة » أو المتوسطة التى تسطع فوق هذه المنصة أو تلك ، ورغم النصوص الممتازة التى تنشر باستمرار ، أو التى يعاد نشرها ، أو الثروة من النصوص (وأنا أتحدث عن تراثنا المؤلف عبر خمسة أجيال من المؤلفين على الأقل) التى نعاملها كما نعامل جثث الضحايا فى جريمة أو حادث : تدفن بعد التشريح المطلوب للتحقيق !

***

أثناء عملى فى تخطيط هذا المقال ، قرأت كتابا هاما ، محملا بعبير زمان عزيز على كل عاشق للمسرح فى مصر ، زمان يبدو كأن دهورا قد انقضت عليه : ستينات القرن العشرين . الكتاب هو « ١٠ مسرحيات مصرية » للناقد الاستاذ بهاء طاهر ، وقد وضع المؤلف عنوانا فرعيا للكتاب هو : عرض ونقد .

فى المقدمة ، استوقفتنى فقرتان أظنهما على قدر كبير من أهمية المغزى ، سأنقلهما هنا :

١ - . . « ولكن لما كان المسرح يحقق غرضه فى الخفاء تقريبا ، وفى شىء من البطء أيضا فقد اختلفت ردود فعل المجتمع إزاءه فى كل عصر ما بين اللامبالاة المطلقة والعنف الشديد . فالمجتمع الراغب فى الاستقرار يكره الفنان المسرحى المشاغب ويقصيه عنه بصورة أو بأخرى . ومنذ أقدم عصور المسرح ، منذ عصر التراجيديا اليونانية بدأت تلك الظاهرة . فقد نفى الأثينيون يوربيديس أو أرغموه على أن ينفى نفسه لأنه كان يواجههم على المسرح بالحقائق التى يرفضون أن يروها عن أنفسهم وعن مدينتهم . ونفس هذا المصير واجهه فيها بعد إبسن وستروندبرج وبريخت وغيرهم ممن اضطروا إلى النفى الاختيارى أو الإجبارى . . . »

(٢) ... إلا أن المجتمع الراغب فى الاستقرار والجمود يستطيع أن يحقق غرضه بدون مسدس جوبلز — فهو يستطيع أن يسحق الفنان بسلاح أشد خطراً — كما ذكرنا باللامبالاة . . ولقد فعلت ذلك روما . . . . وفعلت ذلك أيضا أوربا الإقطاعية . . (١)

إننا حينما نتحدث عن «أزمة المسرح» فإننا نتحدث فى الحقيقة عن «المسرح المشاغب» الذى يكرهه المجتمع الذى يرغب فى الاستقرار . ولا يستطيع أحد أن يزعم أن مجتمعنا منذ أواخر الستينات قد شرع يرغب فى الاستقرار ، وأنه لجأ — لا إلى المسدس مع المسرح المشاغب والحمد لله — وإنما لجأ إلى اللامبالاة ، وأضاف إليها تلك الموهبة الفريدة ، موهبة التظاهر بالاهتمام : من الذى ينكر أن انفاق عدة ملايين على هدم وترميم المسرح القومى هو اهتمام بالمسرح «الجاد» (ولاحظ هنا استبدال صفة الجاد بصفة المشاغب) ، ومن نفس القبيل — قبيل اللامبالاة مع التظاهر بالاهتمام — كان انعقاد اللجان وفضها ، وكتابة تقارير ومناقشتها والتحول بكل الثقل فى مرحلة سابقة إلى الاقتباسات والإعدادات اللطيفة والجادة ، مع الإصرار على تزويد «النظارة» الذين قد يذهبون إلى المسرح ، بما يراد لهم أن يتفرجوا عليه وهم فى بيوتهم عن طريق التليفزيون (من «إلا خمسة» حتى «مدرسة المشاغبين» ومالف لفها) . . حتى حفظها وحفظ «لفها» كل النظارة المحتملين وغير المحتملين أيضا . . ومن نفس القبيل أيضا ، عقب تلك المرحلة الأولى ، كان «حبس» عدد من النصوص بعينها لمؤلفين بعينهم عن الناس على أساس اتهام سياسى شائع ، وكان نفى نوعية معينة فى النصوص إلى مسرح المثقفين (مسرح الطليعة) الذى لا يرتاده «الجمهور» والغالبية العظمى من رواده ، طلاب

معهد المسرح أو ضيوفهم وضيوف الفرقة .. وعائلاتهم الفرحانة باولادها على مشارف النجومية ومايتلوها (هكذا تظن العائلات على الأقل) : هكذا ثَبَّتَ المناخ الاجتماعى منذ أواخر الستينات دعائم لا مبالاته بالمسرح ، وثبت أيضا الإيهام «المسرحى» بأنه يهتم بالمسرح بشدة : منذ منع أو أوقف عرض مخططين يوسف إدريس وجواز على ورقة طلاق الفريد فرج ، وسبع سواقى سعد وهبة .... وثأر الله (الحسين ثائرا وشهيدا) للشرقاوى قبلها ، لأسباب مختلفة ؛ إلى نشر الاقتباسات المهدئة على المنصات ، وإذاعة الهزليات المنفثة على الشاشات الصغيرة ، وتغيير طبائع منابر النقد الصحفى .. صحبت ذلك ــ دون شك ــ خطوات أكثر تلقائية فرضها «التاريخ» وحده : جيل بأكمله يذهب إلى جبهة القتال ، ومن لا يذهب يغرق فى التراجع الاجتماعى العام وتصاعد المصاعب الاقتصادية أو يحلم بالهجرة للعمل فى مجتمعات مهما طبعت من كتب أو اشترت مؤلفين ومطابع ، أو أقامت استوديوهات للتصوير ومحطات للإرسال ، فإنها ببساطة كانت موردا قويا لأنواع ومستويات من القيم لا تتوافق أبدا مع «المسرح المشاغب» .. ولا مع أى تعبير ثقافى ينتقد الحياة ، ويشتبك معها من موقف نقدى طامح إلى عالم أفضل ...

ورغم كل ذلك ، فإن مجتمعنا ــ أو مناخنا الاجتماعى ــ لم يستطع أن يتمتع برغبته فى الاستقرار . يمنعه من ذلك حقيقة التاريخ وقوانينه ..

ولم يستطع أيضا أن يتخلى عن رغبته فى الاستقرار ، فظل ينتج مبدعى الدراما المشاغبة والمنتقدة للحياة الطامحة إلى حياة أفضل ، ومخرجيها وممثليها ، ويطبع نصوصها ــ ولا يعرض إلا أقل القليل منها ــ وظل أيضا يحاصر هذا المطبوع وهذا المعروض ومبدعيه ومخرجيه وممثليه باللامبالاة ، وبالخطوات الأخرى التى فرضها التاريخ الموضوعى ــ بعد ١٩٧٣ خصوصا ــ وبالجمهور (النظارة هذه المرة) الذى لم يعد مستعدا لأن يرتاد المسرح بالغزارة وبالقوة التى تسمح لهذا المسرح المشاغب بأن يقف على قدميه فوق منصات عروضه ويشتبك مع الحياة لينتقدها ويساهم فى تقدمها .. بحرية وامتلاء وغزارة ....

لهذا السبب ؛ دام وتصاعد الشعور بالأزمة التى تحاصر مسرحنا وتخنقه ، مع أنه مسرح غنى بكل معنى الكلمة ، ويستطيع ــ لو حدثت معجزة ــ أن يعرض من «مدخراته» وحدها ما يكفينا حتى عام ٢٠٠٠ على الأقل !

هنا كان ينبغى أن ننتقل إلى الموضوع الرئيسى لهذا الحديث . ولكن ثمة جملة اعتراضية : أن الدراما المشاغبة فى العالم كله تعيش حالة أزمة مشابهة . فالعالم كله ، مع أنه يحتاج إلى التغيير بشدة لكى يستقر ، فإنه يرغب فى الاستقرار ــ بشدة أكثر ــ بطرق مختلفة . ولذلك فأنه يضحى بالدراما المشاغبة «ناقدة الحياة والمساهمة فى التغيير» ، إلى أن يستقر بطريقته ويطمئن إلى استقراره .. آنذاك ــ سيفتح أمامها الأنوار الخضراء لتبدأ دورة جديدة ، أو أن هذا هو الأمل . على الأقل .

* * *

قلت أن «مدخرات» مسرحنا وحدها ، كفيلة ــ لوحدثت معجزة تتغير بها نفسية هذا المناخ العام اللامبالى بالمسرح والمتظاهر بالاهتمام به ــ بأن يقدم لنا هذا المسرح ما يكفينا حتى عام ألفين (!!) على الأقل .. ونستطيع أن نثبت هذه المقولة ، بنظرة متفحصة إلى بعض هذه المدخرات التى «صنعت» فى الأعوام القليلة الأخيرة : من المؤلفات وحدها . وسوف أرتب «مختاراتى» هنا ، نزولا من الأكثر شمولا إلى الأكثر تخصيصا .

ينتمى الجانب الأكبر من إنتاج على سالم إلى ما يمكن وصفه بـ «دراما الميتافيزيقا الاجتماعية» : الدراما التى تطمح إلى طرح تصور عام ، عن وضع المجتمع الإنسانى ، تستخلصه من معالجة تتراوح بين الفانتازيا والواقعية لجزئية محدودة من جزئيات هذا المجتمع التى لا يمكن حصرها . قد يكون الجو العام للمسرحية واقعيا ، فهو يدفعنا فى البداية إلى الظن بأننا ازاء «شريحة من الحياة» ... فالأمكنة غرفة نوم ، أو مكتب سكرتيرة ، أو غرفة فى استراحة للموظفين بمنطقة نائية ، أو عند تقاطع طرق أمام إشارة مرور .. والناس عاديون أيضا (الشخصيات أقصد) : كاتب وزوجته فى شهر العسل ، أو مفكر مع سكرتيرة فى مكتبها والمصباح الأحمر فوق حجرة المسئول الخطير مضاء باستمرار ، أو الكاتب الشهير فى سيارته يدخل فى علاقة سريعة وعابرة مع متسول نصف مجنون ، أو مهندس منقول حديثا إلى المنطقة النائية وملاحظ يستقبله ــ شريكا فى الغرفة ــ حيث سيقيمان سويا . ولكن على سالم ، يخفى دائما «الفانتازيا» التى ستدفع بهذا المكان العادى وهذه الشخصيات العادية إلى التحول إلى أدوات رمزية يكشف بها المؤلف «ما وراء» الموقف العادى الأولى ، والذى يقوم فى البداية بين شخصيات عادية فى أماكن عادية . الفانتازيا التى أقصدها هنا تختلف عن الفانتازيا الحديثة التى كان مسرح العبث ــ منذ الخمسينات قد ابتكرها . ورغم احتمال وجود علاقة قوية بين «خراتيت» يونسكو حيث يتحول البشر إلى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

خراتيت . وبين «الكلاب وصلت إلى المطار» لعلى سالم ــ حيث يتحول البشر إلى كلاب ، فان المنظورين يختلفان : فالوضع الإنسانى المطلق ــ دون ارتباط بواقع اجتماعى بعينه هو الذى يحرك تفكير يونسكو ، ولكن وضعا إنسانيا محددا ــ هو الوضع الاجتماعى والنفسى المصرى ــ هو الذى يحرك تفكير على سالم ــ أن «الخاص» عند يونسكو عام أيضا يتحرك به دراميا على طول المسرحية لكى يصل به إلى «عمومية» الفانتازيا المطلقة فى النهاية ، وحيث يبدو المعنى الكلى قائما منذ البداية فى قلب الصورة شبه الواقعية التى تبدأ بها المسرحية .

أما «الخاص» عند على سالم فخاص فعلا ، وعندما يحصل على المعنى الكلى فى سياق العمل يظل على صلة قوية بالبداية المحملة بالخصوصية الأولى . غير أن «المعنى الكلى» النهائى الذى يريده على سالم ، إنما يكمن فيما وراء الصورة الواقعية الأولية فى بداية كل مسرحية ، ولذلك تصبح العلاقة بالواقع علاقة عضوية بالضرورة ، رغم أن تفاصيل عديدة من الواقع تظل قائمة بالضرورة أيضا . . أما ما يبقى لوجدأننا فى النهاية ، فهو المعنى الكلى الميتافيزيقى تقريبا وهو مايحفظ ــ فى تناقض كاريكاتيرى ــ الجسر الواصل بين التفاصيل «الحقيقية» وبين الحكم العقلى ــ أو المنطقى ــ الذى فرضته الرؤية على التفاصيل .

فى الجانب المقابل تأتى مسرحية نعمان عاشور الجديدة ، إثر حادث اليم [2] . ها هى واحدة من «عائلات» المؤلف الواقعى المصرى الكبير ، العديدة ، والتى اشتهرت منها «عيلة الدوغرى» ، وعائلة «سلامة» فى «برج المدابغ» وعائلتا «النمس وشبوكشى» فى «بلاد بره» . . ولكنها ليست مجرد «عائلة» ، إنها تجسد إحدى محاولات نعمان عاشور الدائبة ، والناجحة ؛ منذ : «الناس اللى تحت» فى منتصف الخمسينات من أجل اصطياد المعنى الكلى لما يمكن أن نسميه : «ميكانيزمات الواقع الاجتماعى» المصرى ، والتى اقتصر مجالها منذ : «عيلة الدوغرى» على فئات بعينها من الطبقة الوسطى الحضرية فى مصر ، لكى تصبح «ميكانيزمات صعود وهبوط» هذه الطبقة : صعودها الاقتصادى ، وتمزقها الإنسانى ، وهبوطها الخلقى والمعنوى بالضرورة .

لقد ربط النقد الواقعى طويلا بين معالجات نعمان عاشور ورؤ اه ، وبين معالجات ورؤ ى تشيكوف (بستان الكرز والخال فانيا والنورس ، بوجه خاص) . ولكن «خاصية» بعينها فى الدراما العائلية للطبقة المتوسطة المصرية . . . . عند نعمان عاشور لم تلفت نظر أحد : أقصد خاصية التلامس بين طبيعة الدراما وطبيعة الحكاية . وقد لا يؤ دى القول بأن دراما عاشور العائلية : تتخذ شكل (أو قالب) الحكاية ؛ إلا إلغاء احتمال تأثر نعمان بتشيكوف من حيث اختيار الموضوع وزاوية الرؤ ية . ولكن هذا القول يحتم أن نبحث عن مصدر فنى خاص استقى منه نعمان بناءه الفنى ــ منذ عيلة الدوغرى على الأقل ــ ولا أعرف إن كان نعمان نفسه قد أشار إلى ذلك أم لا : هذا المصدر ، يمكننا أن «نرمز» إليه بحكايات العائلات الطويلة فى تراثنا الشعبى (والرسمى أحيانا) النثرى والشعرى (الزجل الشعبى القصصى بأنواعه) ، حيث يكون مغزى الأحداث ، وقوانين وقوعها هى هدف القاص (وتصبح هدفا للكاتب الدرامى أيضا) لا الشخصيات ، ولا المواقف الجزئية : ولو اختار نعمان ، أن يبدأ كلا من مسرحياته العائلية تلك ، براوية يقول : كان ياما كان فى سالف العصر والاوان ، رجل كبير له زوجة وعيال ، ثم حدث ان . . .) لو حدث ذلك ربما استبان لنا «كشفه» الخاص فى البناء الدرامى بسهولة أكبر (وربما ربطه النقد الواقعى بالملحمية البريختية وما شابهها) ولظهرت لنا العلاقة «البنائية» الفريدة والفذة ، بين بناء الموال القصصى ، أو الحكاية الشعبية النثرية الطويلة ، وبين بناء «درامات» نعمان العائلية .

استخدم النقد الاوروبى مصطلح الدراما العائلية لكى يصف بها نوعا محدود القيمة من المسرحيات محكمة الصنع الواقعية النقدية . ولكننى أقصد معنى آخر للدراما العائلية ، يرتبط بالدلالة الحرفية لكلمة «العائلية» ، كما يمكن أن نصف هذا النوع من الدراما ــ عند نعمان عاشور وحده ــ بالنوع الدرامى الحكائى (من حكاية ، هى بالضرورة أيضا عائلية) . . .

ومع ذلك فليس هذا الجانب هو الاساسى فيما انا بصدده هنا : ما أريده هو اهتمام نعمان (الأهتمام المشهور) بما اسميه ب «ميكانيزمات» او : آليات ، صعود طبقة المدن الوسطى المصرية ، الاقتصادى ، وتمزقها وهبوطها الخلقى والروحى . . .

قد يكون للمفهوم العلمى للتاريخ علاقة بادراك نعمان عاشور لتلك الآليات . ولكن فى الدراما ، كما فى غيرها من أنواع التعبير الأدبى الفنى ، يكتسب الأدراك الفلسفى مذاقه وطبيعته الخاصة ــ لدرجة تصل به إلى احتمال التغير الكامل ــ حينما يتجسد فى أسلوب بعينه . . «إن مرتبة كل مسرح ومغزاه يتحددان أساسا وأولا باسلوبه» هذه هى جملة البداية فى كتاب حديث عن المسرح البولندى[3] ورغم أن رومان زيلوفسكى لم يحدد ما يقصده بكلمة الأسلوب ، فإننى سأحدد ما أقصده بها بمعنى : « البنية الفنية وطريقة نسج العلاقات بين عناصر هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البنية ، وطريقة طرح الحدث الرئيسى والأحداث الجانبية الداخلة فى تركيبه» . . بهذا المعنى ، قد نحصل على التصور الصحيح للعلاقة بين رؤية نعمان عاشور الفكرية لآليات صعود وهبوط الطبقة التى جعل همه الفنى الأول هو «مسرحتها» .

وبين تأثره (اللاشعورى ربما) بالبناء البسيط للموال القصصى ـ أو الحكاية الشعبية التراثية المصرية .

* * *

يكتب كل شعب تاريخه بطريقتين : التسجيل العلمى الرامى إلى حفظ حقائق الأحداث ، والتصوير الأبداعى الرامى إلى استكناه معنى ما حدث . الأول ينتج «التاريخ» ، وينتج الثانى الملحمة ، أو السيرة أو الأسطورة . والطريقتان تخضعان للفلسفة ـ أو الفلسفات ـ العامة السائدة .

وقد يأخذ الكاتب الدرامى مادته مما أنتجته إحدى الطريقتين ، ولكن لا يحاسب إلا على ما كتبه هو . فما كتبه يخضع فى النهاية لسيدين : الفلسفة الحاكمة فيما أخذ منه ، والفلسفة التى يؤمن هو بها . وبين الطريقتين ، أو المصدرين ، توزع الكاتبان الهامان ، محمد أبو العلا السلاموني ، ويسرى الجندى : اختار الأول ـ فى أهم ما كتبه حتى الآن ـ التاريخ بالشكل الذى كتبته به أمته ، واختار الثانى ـ فى أهم ما كتبه أيضا حتى الآن ـ السيرة ، أيضا بالشكل الذى أبدعتها به أمته .

وربما لان السيرة أقل تحديدا لمجال رؤيتها وفعاليتها من التاريخ ، ولأنها مشبعة بالحلم الجماعى والمعانى الكلية بعكس التاريخ الذى يحتاج إلى من يشحنه بالمعنى ويمده بالهدف (الوعى) ، فإن ما يستخلص منها عادة (وما يستمد من أقاربها : الملحمة والأسطورة والحكايات . الخ) يصبح أكثر عمومية (لا أقول شاعرية أو اتساع أفق) مما يستمد من التاريخ لذلك يسبق يسرى الجندى صاحبه فى ترتيبنا .

وقد نشر ليسرى الجندى مؤخرا أحد نصوصه الكثيرة ، وهو نص مسرحية «الهلالية»(٤) التى كانت قد عرضت بمسرح الطليعة عام ١٩٧٨ ، بعد «عنترة» التى قدمها المسرح نفسه (إخراج سمير العصفورى) قبل ذلك بعام واحد ، وكان يسرى قد كتب على الزيبق عام ٧٣ وقدمها مسرح السامر (بإخراج عبد الرحمن الشافعى) عام ٨٤ . . وتتوقع الدكتورة نبيلة ابراهيم فى مقدمتها للنص المنشور لمسرحية الهلالية ، ألا يترك يسرى سيرة من السير الشعبية : «دون أن يعالجها برؤيته الدرامية ولغته القادرة على الكشف عن واقعنا المعاصر . .»

لغة يسرى المسرحية اذن ورؤيته الدرامية ، هما اللذان يكشفان الواقع فى السيرة : الواقع فى قلب العمل الذاتى الناتج من سعى الأمة لأعادة تصوير تاريخها فى شكل إبداعى يرمى إلى استكناه معنى ما عاشته الأمة من أحداث فى ماضيها الذى تحب اختزانه فى ذاكرتها الحية الواعية . .

ربما ـ فى تفسير ما ـ كانت السيرة الهلالية هى التاريخ ـ الشعبى لعملية طويلة ، بدأت بالفتوح العربية للبلدان التى أصبحت فيما بعد هى الوطن العربى ، وانتهت إلى اقتتال القبائل العربية فيما بينها سعيا للسيطرة على ما كان قد تم فتحه من قبل.الخريطة الجغرافية لمسيرة قبائل بنى هلال وحلفائها فى السيرة تشير إلى فتح الوطن العربى ، ولكن خريطة الصراعات بين أبطال ورؤساء القبائل المتحالفة تشير إلى ما انتهت إليه السيرة ، وضمنته فى طياتها الأولى بوعى ابداعى فنى شديد المهارة ، مختفيا وظاهرا فى آن معا : وكأن هذه الصراعات بين الأبطال (أبطال الأمة) هى التجسيد الدرامى للاقتتال بين «شعوب» الأمة الواحدة فيما بعد . .

اختار يسرى تركيبة تجمع ما بين الهزلية ، والميلودراما ، والفانتازيا(٥) واختار أن يكون موضوعه الأساسى المزدوج اكتشاف الأمة لذاتها والمضمون أساسى من مضامين التاريخ حين تكتشف ذاتها (مرحلة الفتح فى التاريخ ـ مرحلة التغريبة فى السيرة) ثم الاقتتال بين الأبطال الأخوة لكى ينفذ فيهم حكم التاريخ الذى نفذ على من قبلهم . . ويستمر بعدهم السادة القتلة يستخدمون أى حجة لا ستنزاف شعوبهم ، وأى شعوب أخرى «يمكن» الوصول اليها . . وسواء حين تكون الجائزة كبيرة أو صغيرة ، فإن الاقتتال «حتمى» مادام المنطلق كان يحمل بذرة الفساد . لا تحتاج الدراما هنا إلى شخصيات متكاملة تقليدية ، بل تحتاج الشخصيات إلى أقنعة تزيدها تثبيتا ، أما الدراما فتحتاج إلى «تركيبة» ذهنية تسيطر منذ البدء على البناء العام كله . وتفرض معانيها على الشخصيات بوصفها الأقنعة التى تحدد لكل « شخصية ـ قناع » دورها ووظيفتها ومعناها ، من أجل تحقيق الهدف النهائى ، وهو استخلاص الواقع المعاصر ، من قلب السيرة ، بأسلوب يمنع السيرة من أن تستقطب الوعى (وهذه وظيفتها الأخيرة فى حياتها الواقعية) ويمنع المسرح من أن يكون محاكاة لشىء (أو مثال) موجود فى خارجه : المسرح هنا «خلق» لـ «حياة» محملة بالتاريخ والواقع ـ السيرة والآن ـ موازية ومستقلة عن كل ماعداها ولكنها لا تخفى نيتها فى أن «تعتدى» على كل حياة عداها وأن تمد عليها ظلها الخاص .

ولمحمد أبو العلا السلاموني شأن أخر : إنه يحاول أن يغرس الواقع فى التاريخ المسجل والذى تم تسجيله بغية الاحتفاظ

بحقائق الأحداث ، ويحاول السلاموني بعد الغرس ، أن يعثر من جديد على ما كان قد أخفاه في تربة التاريخ : الواقع ممتزجا بعصارة تربته وقد أنبت كيانا جديدا . ورغم أن للسلاموني تجارب كثيرة لم يستمد موضوعاتها من التاريخ ، فإن أهم ما كتبه استمدها منه : فرسان الله والأرض (١٩٦٦) ، الثأر ورحلة العذاب (١٩٧٩) رجل في القلعة (١٩٨١) مآذن المحروسة (٨٢) أبو نضارة (٨٢) وأخيرا ، رواية النديم عن هوجة الزعيم التي صدرت عام (١٩٨٤) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الهوجة ، كما نعرف هي الأسم (الصفة) التي أطلقها الشعب على الثورة العرابية . وقد أعطى السلاموني مسرحيته هذا الاسم المسجوع الطويل ، كأنه يكتب واحدا من كتب التاريخ القديمة ذات الأسماء المشابهة ، ولكنه أعطاها أيضا عنوانا فرعيا له دلالة خاصة : مقامة مسرحية من أربع بابات فكأنه أراد أن يجمع بين فن المقامة الأدبي (شبه القصة المسجوعة الكتابة ، ذات البطل الرئيسي) وفن خيال الظل التمثيلي الذي كان كل قسم من أقسامه يسمى «بابة» حيث كانت الشخصيات شخوصا غير متكاملة الأبعاد ، كرموز لمعاني تتسع أو تضيق حسب مقتضى الحال ، وحيث كان الهزل ــ غير «الفارس» الأوربي ــ محملا دائما بمعاني ــ بل مثقلا بالمعاني ــ أراد الفنان الشعبي دائما أن يقول رأيه (الرأي العام) فيما تشير إليه : من السلطة العليا ؛ إلى أقل جزئية من جزئيات الحياة الواقعية .

بهذين الأصلين التراثيين ، يملك السلاموني الحق ــ مثلما فعل زميله يسري الجندي من قبله ومعه ــ كما يملك الأساس النظري ــ الذي يستند إليهما في التخلص من أي قالب تقليدي (مستعار) للدراما[٦] وقد يكفي في هذا الصدد ــ على سبيل المقارنة الإشارة إلى «تدمير» الشكل التقليدي المستعار (عند فتحية العسال مثلا في : بلا أقنعة) دون مبرر منظور . ولا يكفي المبرر الذي أشار إليه الأستاذ فؤاد دوارة في مقدمة النص المطبوع ، من أنه «لحسن الحظ» راجت موجة القضاء على الشكل التقليدي في المسرح العالمي ــ والعربي كله . فرغم هذه الموجة ، ما تزال كل تجربة جديدة بحاجة إلى مبررها الجمالي والفكري الخاص ، وبحاجة ــ على الأقل ــ إلى السند الذي يبررها ، وقد تكون الاستفادة من قوالب ذات «مفاهيم» دارمية تراثية هي هذا المبرر ، حتى وأن لم تكن ذات أشكال تمثيلية ــ كالسيرة عند يسري الجندي ، أو المقامة وبابات الخيال عند السلاموني ، أو السامر عند يوسف ادريس ، أو القوالب الحوارية التراثية (من القرآن إلى قصص العرب) التي استفاد منها الحكيم ، إلى الحكايات الشعبية التي استفاد منها ــ أو تأثر بها ــ نعمان عاشور .

لقد حول السلاموني التاريخ الى شكل فني يتيح له أن يجعل المعقد في التاريخ بسيطاق الدراما ــ وقد يؤخذ على ذلك التبسيط أنه يخلو من الشاعرية وأحيانا حتى من العمق الفكري الكافي بحيث تبدو المسرحية كأنها «تعليمية» كتبت لجمهور غير معتاد على شاعرية الأدب الرفيع ولا على عمق التفلسف المجرد والمركب . . كما قد يؤخذ عليه أنه في سبيل استرضاء احساس الشعب بالتفوق على خصومه رغم هزيمة الثورة أو انتكاسها فقد راح يهبط بمستوى ذكاء أعداء الشعب إلى مستوى البلاهة ، لدرجة تجعل أي قارىء «صاح» يسأل : كيف انتصر هؤلاء البلهاء على الثورة اذن ؟ ــ ورغم وجود الرد الجاهز : إن بلاهتهم لا تنفي قوتهم الغاشمة وتفكك قوى الشعب . . الخ . . فإن هذا الرد ليس هو الرد الصحيح . فالمسرحية لا يصح انكار طابعها التعليمي ، بل الدعائي أحيانا : إنها مسرحية ذات وظيفة خاصة ، يمدها التاريخ ، وتمدها تركيبتها البنائية الجمالية بطاقة تمكنها من تجاوز حواجز البساطة الفكرية والاحتياج إلى الشاعرية المتعينة (اللغوية) إذ تستبدل بهما غنائية التوق إلى العدل والحرية وشاعرية الموقف العام ، والفكاهة الشعبية (القريبة من الكاريكاتير) القادرة على ايقاظ طاقات روحية بشكل غير مباشر عند المتفرج لا القارىء : فهذا نص كتب للمنصة بأكثر مما كتب للمطبعة . . وكذلك كل ما تناولناه هنا من نصوص ، وغيرها عشرات أخرى لا سبيل لتناولها هنا . . وبذلك نعود من حيث بدأنا .

الثروة المدخرة ــ في شكل أعمال درامية مؤلفة ــ لمسرحنا ، ثروة غنية ومتنوعة ، وإذا أضفنا إليها ثرواتنا من الإمكانيات البشرية والمادية المتاحة (الفنية) لمسرحنا ، لأصبحت حكاية «أزمة المسرح» عندنا لغزا لا حل لطلسمه إلا بالدراسة المفصلة لمسألة : المناخ العام الذي اتخذ قرارا ــ واعيا أو غير واع ــ بحجب الاهتمام بالمسرح ــ المسرح ، أو اللامبالاة به ، وبصرف النظر عما قد يكون سبب هذا «القرار» فإن المؤكد أن هذه الثروة المدخرة سوف تجد لها متنفسا وهي تستطيع أن تجد من يستثمرها ، خاصة وأن وزنها يتضاعف كمية وقيمة مع الزمن ومع كل إضافة أصيلة .

القاهرة : سامي خشبة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١) مسرحيات مصرية ، عرض ونقد صـ٩ ، ١٠ ـ بهاء طاهر ـ كتاب الهلال ، مارس ١٩٨٥

(٢) يخرجها الآن سعد أردش للمسرح الكوميدى بعنوان : مولد وصاحبه غايب .

(3) The theater In Poland P.F. Roman Szylowski. inter Press Publishing-warsow. 1972.

(٤) مطبوعات منف عن جمعية رواد الثقافة بالجيزة ـ والتواريخ التالية منقولة من القائمة المطبوعة على الغلاف الخلفى للكتاب .

(٥) أتمنى لوتتاح لنا معاجم موسوعية كثيرة ، نحدد فيها ما نتفق عليه من معان خاصة بنا لهذه المصطلحات التى يجتمع فيها الترجمة والتعريب : لهذه المصطلحات ـ فى ظنى ـ الآن معان نتجت عن تفاعل عوامل كثيرة من تاريخنا الثقافى وتجربتنا الابداعية الخاصة ومن ظروف استعارتنا للأشكال والأنواع الأدبية الغربية : معانى الهزلية والمليودراما ترجع إلى تجاربنا من الأراجوز وخيال الظل حتى فواجع أوائل القرن (راجع د. على الراعى ، الكوميديا المرتجلة ، الميلودراما) ولكن ماذا عن الفانتازيا ؟

(٦) ربما كانت هذه النقطة تستحق مبحثا خاصا لإعادة فهم البنية الفنية لأعمال كتاب «علامات» فى تاريخ الدراما المصرية ، من توفيق الحكيم (وأرجو أن نقرأ قريبا طبعة جديدة من كتاب على الراعى يشفى هذا الغليل) إلى نعمان عاشور ـ وقد سبق الإشارة فى هذا البحث إلى شىء من ذلك إلى يوسف ادريس منذ اكتشف شكل مسرح السامر وحاول تنظيره وتطبيقه ، وحتى رشاد رشدى فى أعمال من نوع «بلدى يابلدى» مثلا . . لتحديد دور كل منهم ومغزاه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البهجوري... ووجوه الفيوم

محمود بقشيش

عندما زار المفكر « سارتر » مصر أبدى إعجابه بالوجوه التى رسمها الفنان « جورج البهجورى » لتشابهها مع وجوه الفيوم التاريخية ، وكانت تمثل اللوحات أطفالاً بعيون شديدة الاتساع والصراحة ، وهى نفس العيون والوجوه التى صاحبته فى مهجره : « باريس » ، وإن تبددت براءتها ، كما تبددت إيحاءاتها الطبقية ، وصارت وجوها متحفية .

كان طفله ، فى مرحلة القاهرة ، فقيراً . كادحاً . يكسب لقمته بانجاز مهام هامشية تستغرق معظم نهاره . يوجد ، غالباً ، فى خضم الزحام : الموالد ، والمواصلات ، مسراته متقشفة تبدأ بتدخين أعقاب السجائر ، وتنتهى بلعبة الطوق الحديدى .

يندر أن تجد فى لوحات البهجورى وجهاً جانبياً ، فوجوهه تواجهنا مواجهة مباشرة كوجوه الفيوم القبطية ، تحمل نفس اتساع العيون ، والبراءة ، والتساؤل المندهش . أخرجها من المتحف لكى يغرقها فى زحام القاهرة ، التى عاش فيها الفنان فترة دراسته فى كلية الفنون الجميلة ، وفترة عمله بمؤسسة « روز اليوسف » قبل أن يغادرها إلى « باريس » بصورة نهائية ، فيما أظن .

على الرغم من براءة وجوه الأطفال ، ووجوه السيدات الشبيهات بالقديسة « مريم » فإنها كانت تتسم بطابع احتجاجي ، شحذته المرحلة التى قضاها رساماً للكاريكاتير بمؤسسة روز اليوسف ، أو « مدرسة روز اليوسف » التى ضمت رسامين من أهم رسامى الكاريكاتير فى العالم العربى ، وقدمت انتقادات ذكية فى مجال السياسة والمجتمع ترجح كفة الكتّاب فى هذين المجالين ، وكان « جورج » أحد الفرسان اللامعين فى تلك المدرسة ، لا تقع عيناه إلا على مفارقة لاذعة ، تمس تناقضات الواقع الاجتماعى والسياسى ، وكان من الطبيعى أن يختار من الأساليب الفنية ما يتسق مع طبيعته ، فاختار الأسلوب التعبيرى ، كما اختار فى نفس الوقت ملامح من الموروث المصرى ، والقبطى . اختار من الموروث المصرى وضوح العناصر ، وصراحة الكتل ، واستلهم من الموروث القبطى ملامح الوجوه ، وأخذ من الأساليب المعاصرة ، بالإضافة إلى التعبيرية ، الأسلوب التكعيبى البنائى .

كانت لوحاته القاهرية احتجاجية ، كما أشرت ، إلا أنها توجهت وجهة أخرى فى مرحلته الباريسية تكشف عنها رسالته الطويلة لى قبل أن أشاهد الأعمال فى مرسمه بمدينة الفنون بباريس ، وغرفته الصغيرة المكدسة باللوحات والأشياء . دارت رسالته حول تجربته الإبداعية . قرأتها فى البداية كمادة علمية أستعين بها فى البحث الذى كنت أسعى لإنجازه ، ملتزماً برصد مراحل تطوره ، وربط إنتاجه بالملابسات الثقافية والاجتماعية للواقع المصرى ، إلا أننى بعد قراءتها اقتنعت بأننى كنت سأفسد على القارىء الطريق لمعرفة الفنان معرفة دقيقة ، وحيّة ، لو حُلت دون التلاقى المباشر بينه وبين القارىء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذن ، لأترك الفنان يتحدث عن تجربته أولاً ، ثم أقدم ما أرى أنه إضافة بالتأييد أو الاختلاف من خلال تحليل بعض نماذج من لوحاته ، وتقديم تعليق ختامى .

خطوات إلى عالم اللوحة

يقول البهجورى : « تبدأ عملية الخلق عندى أولاً بالبحث عن ملمس . يتحول ملمس الورقة إلى بشرة إنسان ، أو تفاحة ، أو وردة !

إن حاسة اللمس عندى تسبق حاسة النظر !

اخترت لنفسي ملمس الورق المليء بالتضاريس : كقلب الأشجار النابضة بالحياة ، أو القماش الخارج لتوه من النباتات ، كالكتان مثلاً . ربما أشبه هنا الفنان المصرى القديم فى تعلقه بخامة الكتان أول الأمر . أكره الملمس الصناعى كالصلب ، والحديد ، والألمونيوم ، والفورمايكا ، والزجاج . . لهذا اخترت الماء بدلاً من الزيت لأننى كنت أحب المطر فى طفولتى (!) ـ كما تعلقت باللون الأبيض ، وأنفقت عشر سنوات من عمرى فى البحث عن معنى هذا اللون (!) إننى أبدأ بالملمس ، كما قلت ، لهذا أختار نوعاً معيناً من الورق يتميز بملمس يشبه ورق البرى أو ورق الألوان المائية المضغوط : « النشاف » ، كما عثرت على نوع من الورق اليابانى مصنوع بطريقة « البردى » فى محلات الفنون الجميلة فى باريس وهو مصنوع من فروع وسيقان الأرز حيث تبدو فى خلاياه خيوط دقيقة جداً تشبه بشرة الإنسان ، فعندما أسكب لوناً مائياً يجرى فى هذه الخيوط . . عندئذ تتجلى أمامى بشرة الإنسان . تجرى فى شرايينها الدماء ، وكثيراً ما أضيف على سطح الورقة مساحيق بيضاء من الزنك الأبيض الترابى ، وأشعر وقتها أننى « ماكيير » أقوم بصنع الممثل قبل أن يدخل إلى حلبة السيرك أو خشبة المسرح ، إلا أننى لا أكتفى بهذا بل إننى أحوّل اللوحة إلى « خرقة » مبللة ، أمزقها ، وأختار من بين المزق الجزء الذى انفعلت به أكثر من الآخر وأهمل الباقى (!)

قد يروق لى أحياناً أن أبدأ بالتمزيق ، فأقطع الورقة وهى ما تزال جافة . تحدث الورقة صوتاً . أسمعه صراخاً ذلك الصراخ يستفزنى ، ويدفعنى إلى اكتشاف البعد الدرامى فى اللوحة (!)

ألمح أحياناً بقعة ملونة . أقول لنفسى : هذا وجه بيضاوى أو دائرى أو مستطيل أو بلا حدود .

أليس جميلاً أن أترك خيوط الأرز تخرج من كل طرف من البقعة الضالة فيبدو الوجه شجرة فارعة أو نباتاً شيطانياً أو شرارة لهب !؟

الحدود والفواصل

لا أحب الحدود الهندسية لأى مساحة ، ولا أرحب بالزوايا القائمة ، لذلك أتعمد تمزيق ورقة الرسم حتى لا يصبح لها شكل مفروض علّى ، ويحجم حريتى ، وعندما أضطر للرسم على ورقة ذات أبعاد جبرية فإن شكلها الهندسى ينعكس على خطوطى التى أراها وقد استسلمت لقهر الهندسة ، فتظهر الخطوط الأفقية أو العمودية كما تظهر المثلثات السخيفة ، والمربعات المملة ! . . لا أتعاطف أيضاً مع « المنظور الثابت » . إن بعد الشكل أو قربه يحسبها الشعور ، والإحساس ، وليس العين الفوتوغرافية المجردة .

. . وهكذا أتبع طريقتى الخاصة التى تسوقنى إلى طريق أحبه من الخطوط الملتوية . المعرجة . الفوضوية . . حتى أحصل على الشكل النهائى الذى هو لا شكل أو ضد الشكل .

إن هذا « اللا شكل » الذى أحبه هو الذى يقودنى إلى الحالة المفاجئة لى وللمتفرج .

الرسم بالإبرة

. . أعود إلى الفرشاة بالغة الدقة كالإبرة . أرسم بها كما لو كنت أرسم وشماً على سطح البشرة . أتدرب يومياً منذ ثلاثين عاماً على الرسم بالقلم الذى يستعمله المعماريون فى التخطيطات الهندسية . أرسم فى كراريس وصل عددها الآن إلى مائة كراسة . الكراسة بها مائة صفحة . ترافقنى كراسة الرسم أينما ذهبت : المقهى . المترو . المطعم . الطريق . الرصيف . الحدائق .

□

أفضل التدرج فى الدرجات الضوئية بلون واحد . فاتحه هو الأبيض وغامقه يتدرج حتى يصل إلى اللون الأسود ، وعند تناولى لموضوع « دراسة » أعنى بالكتلة حيث ترتفع الأشكال من سطح الورقة المجرد ، وتتحول إلى ما يشبه النحت البارز . أهتم باستدارة خد ، أو صدر ، وبروز أنف ، وارتفاع جبهة ، واستطالة رقبة ، واسطوانية فخذ ، وثقل ساق . . وهكذا . تتعدد لدىّ الأجسام الصغيرة والكبيرة . الممزقة بفعل الصدفة مع تحكم وتصرف ووعى ، أى أننى أبدأ فى تحوير شكل ما إلى وجه إنسانى ، وأعثر على شكل آخر أقرب إلى الذراع ، أو الساق ، أو القدم ، وهكذا . . تتعدد عندى تلك الأشلاء : « الغنيمة » (!) . أضعها أمامى متسائلاً :

أى رأس تصلح لأى ساق أو قدم ؟!

قد يروق لى ، أحياناً ، التراكيب المتناقضة ، فألصق رأس طفل بجسد أنثى يثيرنى الإنسان ذو الجسد الدنيا صورى والرأس الصغير ، كما تثيرنى المرأة البدينة ذات البطن العالية ، والثديين الحلويين ، والرأس الدقيق ، والوجه الطفولى ، إلا أننى غالباً أنتهى إلى اختيار عناصر متجانسة فى اللون والشكل والتعبير .

فن الكولاج

كل شىء ، كما يقال ، يرتبط بالطفولة ، وقد اندهشت وأنا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الخامسة عندما وجدت الصمغ العربى المعروف يكسو سيقان أشجار السنط فى قريتى . كنت أخرج مع أخى الأكبر فى جولة على محاذاة الترعة لنجمع بالمطواة قطع الصمغ الهائلة التى كانت تسكبها سيقان الأشجار وهو يبرق فى ضوء أشعة الشمس .. كأنها الذهب ، ونعود فى نهاية الرحلة بحصاد وفير من الصمغ فنذوبه فى زجاجات بها ماء ، وقد جعلتنى تلك المغامرة البريئة أحب فن « الكولاج » . ألصق العناصر على مساحات كبيرة من القماش الذى صنعت لـه ملمساً جديداً يشبه ملامس العناصر الآدمية الملقاة حولى فى المرسم . أختار ساقاً مع قدم ، وثدياً مع رأس .. وهكذا .. ومع عملية « الكولاج » تدب الحياة فى اللوحة فى « هارمونى » صمغى معين ، ويجعلنى أعود إلى أصابعى أحسس بها ، وأربّت على الأشخاص فى اللوحة كأنى أعرفهم .

اللوحات

لنتأمل الآن بعض نماذج من لوحات الفنان « جورج البهجورى » التى لم تتح لها فرصة العرض فى مصر ، كما لم تتح لها شروط الذيوع فى المجتمع الباريسى ، ولقد أطلقت على اللوحات عناوين وصفية حتى لا يلتبس الأمر على القارىء .

لوحة « سيدتان وطفل » .

وهى لوحة من مرحلة القاهرة .. حيث « كان » الحرص على التكتيل المدروس والمستفيد من « التكعيبية التركيبية » . إن التكوين يبدو عفوياً ، متمرداً على أبسط التصميم ، وتبدو اللوحة فى مجملها أشبه بمقطع من لوحة ركز فيها الفنان على كل ما هو عابر ، وكأنه يدعونا إلى تأمل العابر ، وغير اللافت للاهتمام ، واستخراج الحكمة منها .

إن السيدتين والطفل الضئيل بالقياس إليهما ، والمُبعد فى ركن ، يتوجهون بالوجوه والأيدى إلى شىء ما خارج إطار اللوحة ، وينصرفون عن المشاهد . نلمح فى اللوحة أصداءً لموضوعه الحميم : « الزحام » ، فمساحة اللوحة تضيق عن شخوصها ، فالمرأتان ممتلئتان ، محشورتان حشراً فى حيز اللوحة ، وتتوه التفصيلات التشريحية بدمج ملابس السيدتين وغطاءى رأسيهما ، فيظهر ككائن خرافى برأسين ، وإن كان ذلك الدمج قد أعطاه فرصة لاستعراض تجاعيد الثياب ، وحركتها المجردة . أما الطفل أحد ألحانه الأساسية القديمة ــ فيظهر مقهوراً بالإهمال فى ركن اللوحة يبدو مطروداً بذراع السيدة القريبة منه فى الوقت الذى يظهر فيه الطفل لائذاً بنفس الذراع ! ألوان اللوحة متقشفة تتجه جميعاً إلى منطقة الحياد الرمادى .

أما ألوانه الزيتية فإنه يستخدمها مخففة كعادته لتقترب من المائيات التى يعشقها ويمارسها بصورة يومية بحكم عمله الصحفى ، وربما ــ على حد قوله ــ بسبب حبه للمطر ! الطريف أن وجهى السيدتين يشبهان إلى حد كبير وجه الفنان نفسه !

ربما لمست هذه اللوحة بالذات وتراً فى سيرته الذاتية فقد كتب يقول : « أتذكر جدتى الطيبة فأشعر بروحها أمامى ، وأتذكرها وهى تخاطبنى ، وهى تستند على كتفى الصغير بذراعها فى صباح كل يوم أحد ونحن فى الطريق إلى الكنيسة القبطية فى منشية الصدر »

لوحة « طفلان ورجل »

تنتمى للمرحلة القاهرية . نفس الثلاثية الإنسانية وإن استبدل الرجل بالمرأتين ، كما أخرج ، كعادته ، الوجوه من المتحف المصرى ليقوم أصحابها بمهام حيوية فى المجتمع المصرى المعاصر ! . يهيمن « الرجل » بوقفته المتحفية ، واحتلال بؤرة اللوحة على بقية العناصر ، إلا أن حركة يد أحد الطفلين إلى معرفة قدرة الفول المدمس توحى بأنه البائع لا المشترى ، بينما يقف الطفل الآخر متطلعاً بعينين شديدتى الاتساع .

استخدم « البهجورى » الخطوط الهندسية ، والزوايا القائمة التى أعلن فى رسالته نفوره منها ، كذلك الخط الطولى المفاجىء ، والصادم الذى يحدد جانباً من وجه الرجل وجسده ، وينصف به اللوحة نصفين ، ويشكل مع قاعدة اللوحة زاوية قائمة ، إلا أنه يحاول تلطيف هذا بالمنحنيات ، وخاصة المنحنى الممتد أسفل ذقن أحد الطفلين ممتداً إلى ما فوق رأس الطفل الآخر ، وشكّل بهذين الخطين المتقاطعين مراكز جذب رباعية تتفاوت فى الأهمية : الوجوه الثلاثة ، وقدرة الفول المحتضنة بفوهات زجاجات مستلزمات الفول !

لوحة « رجل وامرأة »

وهى من مرحلته الباريسية ، وتعكس اللوحة موقفاً انقلابياً من موضوع « المرأة » مع احتفاظه بموقفه الأسلوبى ، بل حافظ على العديد من عناصره التعبيرية السابقة . فلا يزال محتفظاً بجو « الزحام » ، وكذلك الوجوه الكنسية وإن اقتربت أكثر من وجوه العرائس المصنوعة . إن امرأته « القاهرية » التى كانت أماً أو قديسة صارت الآن مادة للّهو والعبث .

يقول جورج : (أميل أكثر إلى نجمة أفلام البورنو ، والسكس شوب !) والواقع أن هذه النجمة التى يمكن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشاهدتها بوفرة فى قاعات عرض شوارع البغاء فى باريس : شارع « بيجال » وشارع « سان دونى » لا يحفل بها غير القادمين من العالم الثالث !

يظهر فى اللوحة رجل وامرأة بالإضافة إلى عديد من أشباح شخوص تشكّل خلفية لبطلى اللوحة ، وتشترك مع سيادة اللون البنى المحروق فى تشكيل المناخ التعبيرى للوحة . أما بطلا اللوحة فيواجهاننا بوجهين متحدين ، وإن انفردت السيدة بإضافة تحدٍ آخر هو سيقانها الممتلئة !

لوحة : وجه

يذكّر هذا الوجه بنسجيات الفن القبطى ، يحمل الوجه المرهف نفس خصائص وجوه الفيوم . إن المساحة البيضاء المؤطرة للوجه تتبادل مع الوجه جذباً وعطاءً ، تارة يكون الأبيض خلفية لوجه حددته الصدفة ، وتارة يكون نافذة لا تسمح إلا بهذه المساحة الكافية لمصافحة هذا الوجه المتحفى .

لقد نفذ البهجورى عديداً من تلك الوجوه ، قال عنها : [ظللت لفترة طويلة أرسم وجوهاً وشخوصاً إنسانية بلغت أكثر من الألف . كنت كأنى أحضّر أرواح أهلى وأقاربى وأجدادى على الورق .]

فى المرحلة القاهرية كان البهجورى يتجول بتلك الوجوه فى الأحياء الشعبية ، والأعمال الطفيلية ، والملابسات الإنسانية القاسية لتكون شاهداً على العصر !، أما الآن فهى « مجرد » وجوه أو مقاطع من وجوه تتناقض ، أحياناً ، مع خلفيتها ، وتذوب غالباً . . لشحوبها . . فى مساحة الورق الأبيض !

صورة شخصية للفنان

على النقيض من الوجه المتحفى السابق . الشاحب . يطالعنا وجه الفنان نفسه بأكبر قدر من الصراخ : الخطوط الحادة الصادمة . التحريف اللاذع للملامح . الأصباغ الحمراء . تحريف المنظور . صار الوجه قرصانياً . شريراً ولكى لا نشاهد غيره فقد احتل أغلب مسطح اللوحة ، فلا مفر عندئذ من مواجهته أو إزاحته . إلا أن هذا الوجه يجسّد خبرة الفنان الطويلة فى استخدام أدوات الرسم . يتمثل ذلك فى الخطوط البلغية البارعة . فلا ثرثرة على الإطلاق بل وصول إلى الأهداف بأقصر الطرق الممكنة : الخطوط المستقيمة .

تجريد

نفذّ البهجورى عديداً من اللوحات التجريدية التعبيرية . اختلفت مع بقية لوحاته التشخيصية فى العناصر ، واتفقت معها فى جوهر منطقة الفنى ، فما تزال ركائز لوحاته قائمة : الزحام ، عفوية التكوين ، الحيل الفنية البريئة ، الاستعانة بالأسلوب التكعيبى . الجديد هو خروج اللون من منطقة الحياد ، والتلميح إلى منطقة الصراحة الزاعقة أحياناً ، واختفاء التدرج الضوئى ، إلا أن لوحاته التجريدية تشف عن أصولها الواقعية . . . غير أنها ما تزال فى تقديرى ، فى طور التجريب ولم ترتفع إلى قامة أعماله الأخرى .

لوحة : حصان

ترتفع قامة « البهجورى » عندما يتعامل مع أدوات الرسم : السنون المدببة والأحبار ، ومن أجمل لوحاته بها لوحة بعنوان : « حصان » . تتجسد فيها البراعة ، والحساسية ، والخبرة الطويلة ، وحيوية الحوار بين الخطوط المؤطرة للحصان والخطوط الرشيقة . الدقيقة . الداخلية ، والتدرة على تجاوز الوصف الخارجى إلى الإيحاء بالحالة ، والحالة هنا هى اندفاع الحصان إلى الأمام حاملاً ما يشبه الفارس .

الختام

ما إن احتوانا المكان حتى صفعتنى الفوضى الشاملة : النفايات الخشبية . الحديد الخردة ، الأسلاك ، الأحجار ، الأوراق ، مقاعد قديمة ملقاة حيثما اتفق . هل دخل المكان قبلنا ، مجموعة من الفتوات ؟!

ARCHIVE

كان علينا أن نسير فى حذر نتخطى الحواجز إلى أن وصلنا إلى جناح جورج البهجورى ! تلك إذن مراسم الفنانين فى مدينة الفنون بباريس !!

مراسم بلا أبواب ، أو أعمال فنية ، إلا أن « جورج » نبهنى إلى أن أصحاب المراسم فنانون من جنسيات مختلفة ، يتمتع بعضهم بقدر لا بأس به من الشهرة ، وأن ما أشاهده الآن من فوضى عابثة ليس أكثر من أعمال فنية جريئة ! . وحزنت لفناننا المحُاصَر . . حيث يظهر كل إنتاجه الفنى : تشخيصه ، وتجريده ، وتشويهه . . منتمياً إلى عصور انقرضت . أدركت انزعاجه فلم أخفف عنه بل أبديت إعجابى صراحة بمرحلته القاهرية وفضلتها على مرحلته الباريسية . هنا تذكرت المثال العظيم « مختار » والرعيل الأول من المصورين ، الذين سافروا إلى باريس فى فترة من أخطر مراحل التحول فى الفن الحديث ومع ذلك لم يقلدوا بل لاذوا بالمنابع القومية . أتصور أن

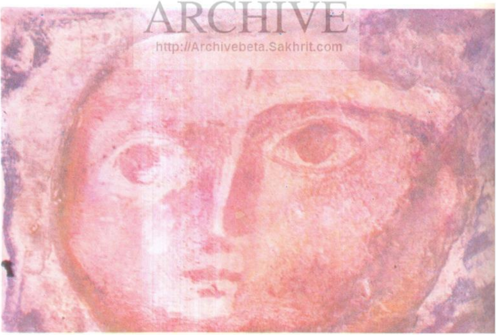
« مختار » كان بمقدوره ركوب الموجة ، فقد كان يمتلك من البراعة ما يمكّنه من إنجاز أعمال نحتية تحاكى السائد من الأساليب ، إلا أنه أدرك أن إضافته الحقيقية لن تكون إلا فى وطنه ، أولاً لأن وطنه يحتاج إلى عبقريته ، ثانياً لأن أوروبا الغربية لن تسمح لفنان تشكيلى عربى بالانتشار العالمى مهما كانت عبقريته .

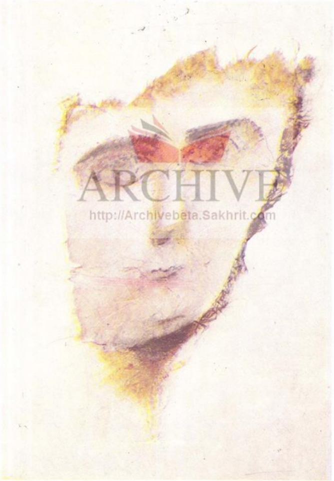
القاهرة : محمود بقشيش

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

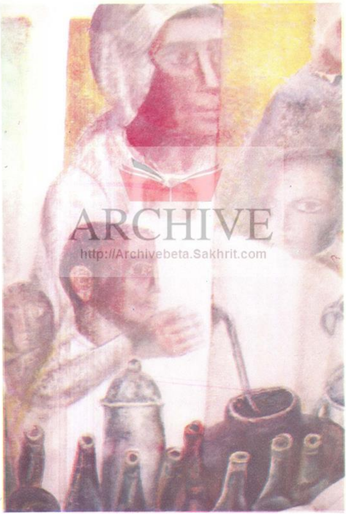
البهجوري ...
ووجوه الفيوم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

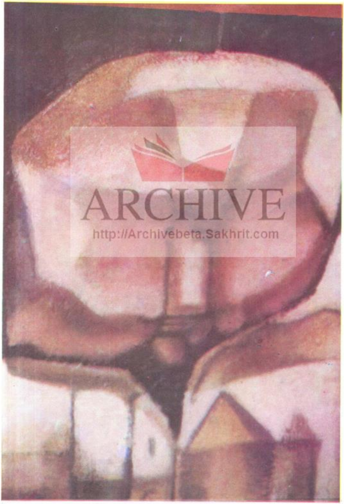



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

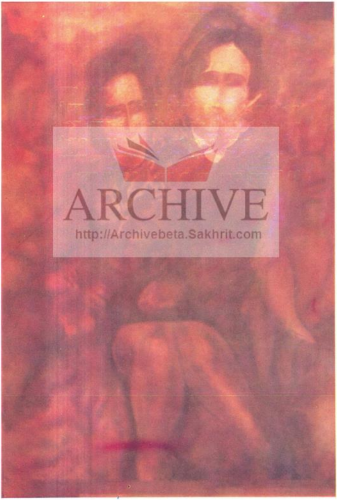
وجـه


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طفلان ورجل


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منظر طبيعي


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رجل وامرأة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تجريد تعبيري

صورة الفنان

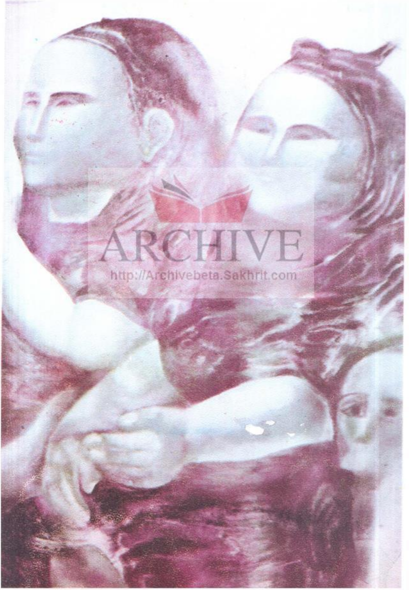
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صورتا الغلاف للفنان چورج البهجوري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجهان

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥-


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com